

دراسات اولى :

الفتحة الحديثة اصولها وحلفياتها

المجدور الفلسفة للثقافة الغربية

ذكريات عن البيوت

المسرح والبحث عن تقنية جديدة

من أدب الشعوب :

مدن لا مربية

للكتاب الايطالي ايتالو كالفينو

قصائد امريكية معاصرة

قصائد من قطرات

مسرحية الرداء الأخضر

الشعبان الذهبي : فصلان من رواية

الكتاب الشيلي سيرو الكريا

كتاب العدد :

الترجمة الكاملة لديوان الشاعر الياباني

باليو

الثقافة الأجنبية

١٩٨٥

مجلة تعنى بشؤون الادب في العالم

الثقافة الأجنبية

مجلة تقنى بشؤون الأدب في العالم

رئيس التحرير ياسين طه محافظ

١٩٨٥

السنة الخامسة

العدد ١

تصدرها وزارة الثقافة والاعلام - دائرة الشؤون الثقافية والنشر

نيسان النصر والميلاد

للناس من نيسان وروده واخضراره ، وللناس من نيسان النسمات العذاب التي تصحب وتعقب ذوبان الجليد . وفي نيسان ايضا تفرح السهول البعيدة وحارثو تربتها المهجورة الياسة بمقدم سيول الربيع وجريان الماء في القنوات الجديدة أمام هذا المزاج الرائق الجميل للطبيعة ، أمام هذا التفتح والأنباتات الخضراء ، نقف اليوم لنستقبل نيسان الفرح ، ونيسان الانبعاث الحضاري وبده الطريق الجديد في التاريخ .

ففي السابع من هذا الشهر البهيج يصادف ميلاد حزب البعث العربي الاشتراكي ، ميلاد الدعوة للهوية القومية ، وللوطن العربي الواحد والأمة المهابة ذات الشأن في العصر وذات الرسالة الجديدة فيه .

واليوم الثامن والعشرون من نيسان ، هو ميلاد قائد العراق ومؤسس نهضته الجديدة ، الرئيس المظفر صدام حسين .

ونحن إذ نبارك لشعبنا ميلاد الحزب والقائد ، نبارك للشعب نهوضه والطريق الجديد الصعب والمشرف الذي ابتدأ بثقة عالية السير فيه ، مطمئنا لشرف العمل وجلال الهدف والمعنى العظيم للمسيرة .

مبارك يوم يده المسير ، يوم ميلاد الحزب ، مبارك الثامن والعشرون من نيسان ، يوم ميلاد القائد الذي قاد الحزب في الأزمنة الصعبة ، وقاد البلاد في المعترك الأكبر من أجل الكرامة الوطنية وحفظ السيادة .

ونبارك لشعبنا العظيم هذا الصمود الكبير بوجه الشر ، وهذا التمكن - المفخرة من حماية الوطن ، وهذا التأسيس المشرف للمستقبل .

مبارك نيسان العراق الجديد !

ويا أيتها الاجيال القادمة اشهدي على كبر قلوب ، وعلى جبروت الافواج التي لازمت حدود عراقكم منين ، من أجل أن تأتوا فتجدون وطناً وحضارة ومجداً .

وانتم ايها الأبطال الرابضون على حدود العراق العزيز ، ايها الصادقون ايماناً والطيون معادن ، لكم شرف الدفاع المجيد ، وشرف سلامة الموقف ، وشرف الوجود الصحيح ، لكم ياسادتي شرف المعنى !

رئيس التحرير

القصة الحديثة أصولها وخلفياتها

وولتر آلن

Walter Allen

ترجمة: د. محمد جاسم الموسوي

توطئة

عندما التقيت الأستاذ وولتر آلن في جامعة دلهوزي الكندية عام ١٩٧٤ كان كهلًا آنذاك، دون أن تقلل شيخوخته من نشاطه: ولعل كتبه المنشورة عندئذ شأن الرواية الانكليزية والموروث والحلم ودراساته النقدية عن جورج اليوت وارنولد بنت وروايته قد أكسبته ذبوعاً متميزاً بين دارسي الأدب الانكليزي. فولتر آلن جاز إلى الدراسة الأكاديمية بحسين أضافين، أولهما حس الخلاق بصفته مبدعاً وكتّاباً ورائياً، وثانيهما حس الصحفي المتابع بحكم تخصصه في كتابة المتابعات والعروض لملحق جريدة التايمز الأدبي وإدارته لتحرير مجلة نيوستينسمان الأسبوعية لبعض الوقت بهذه الأمكانية كان أكاديمياً أيضاً، أنشأ قسم اللغة الانكليزية في جامعة أولستر، وعمل في عدة أقسام أدبية في جامعات مرسوقه في انكلترا وأيرلندا وكندا والولايات المتحدة الأمريكية وهذا الكتاب مقتطع من مجلد ضخم ظهر له حديثاً بعنوان (القصة القصيرة بالانكليزية) من منشورات مطبعة كلارندن، أكسفورد، في عام ١٩٨١

القصة أم الحكاية؟

أينما كانت القصة القصيرة عرساً للنقاش وفي كل مكان من العالم، تبرز على نحو مفاجئ، بضعة أسماء. فهذاان جيكوف وموسوسان دائماً ومن ثم بو وكبلنغ وجويس ولربما أيضاً كاترين

مانسفيلد وهمنغوي وهذا الأمريكاني شين. فالقصة القصيرة كما نفهمها اليوم هي شكل عالمي وحديث في آن واحد، أي أنها أساساً نمط حديث. وكان بو وهو الأول في الأسماء المذكورة في تاريخ القصة قد ولد عام ١٨٠٩ أما موسوسان فقد ولد في عام ١٨٥٠ وبعد عشر سنوات كان جيكوف. أي إن القصة القصيرة المكتوبة بالانكليزية وتعبيراتها المختلفة في العالم كله يجب أن تلاحظ في ضوء هذه الخلفية.

لكن إطلاق مثل هذه التصريحات مجردة يجعل المرء في مواجهة مشكلات أبرزها مشكلة (التعريف) فما الذي يجعل قصة قصيرة حديثة؟ وكيف تختلف قصة حديثة عن واحدة في الماضي؟ لقد كان الناس يحكون القصص لآلاف السنين، بل أن حكاية القصص والاستماع لها قد يضرب في القدم، كقدم اللغة نفسها. في بعض الأحيان تدعى القصص حكايات، طبعاً، وحسب مانز شره علوم أصول الكلمات فإن الحكايات هي نمط شفاهي، تؤلف بقصد تملك جمهور من المستمعين لا القراء. أما اليوم فإن الكلمتين تتداخلان ومحاولة التمييز شكلياً بينهما قد لا تقودنا إلى نتيجة. ولم تبق القصص والحكايات التي يذكرها الناس للآخرين حية متداولة الآن، لكننا يمكن أن نحزو طبيعة تكوينها من خلال تلك التي وردتنا من ماضٍ ليس بعيداً. تلك هي حكايات الشالية العربية [الف ليلة وليلة] وقصص المغامرات (غيستا روما نورم) والديكاميرون ليوكاشيو وغيرها. برغم أننا مازلنا نقرأ هذه ونتمتع بها. إلا أننا لا نخلط بينها وبين قصص جيكوف

وموسوسان. وهناك كما يبدو فرق أساس بين النمطين، وهو فرق يتجاوز الخلاف بين الملفوظ والمكتوب أما جيكونف وموسوسان، وكذلك كيلنغ وغيره فأنهم يثيرون لدينا توقعات غير تلك التي يوجد بها بوكاشيو أو تيسرها شهرزاد: وثأكد اعترافنا بوجود هذه الفروق بميلنا لأضافة كلمة (حديثة) الى قصص جيكونف وكيلنغ وغيرهما.

ومثل هذه التمايزات لا تكون متصلة أو سريعة طبعاً، فليس عسيراً أن نجد بين قصص الماضي بعضاً قريباً الى قصص حديثة. وقصة روث في (العهد القديم) مثال على ذلك. ومازالت الحكاوية الصورية موجودة معنا، وغالباً ما نكون بشكلها القديم الذي عرفت به من قبل، لكنني لا أعني بقولي هذا أنها مازالت تعيش في أجزاء العالم التي مازالت ظروفها بتلك الحالة التي تتيح استمرار التقاليد المتوارثة شفاهاً في السرد القصصي، كما هو الحال في الهند وأقربها القبلية والغرب الناطق بالغبيلية في أيرلندا، لا، أن الحكاوية المتناقلة شفاهاً مازالت قائمة في كل بيت، ولعل كلمة بيت هي الفعالة، فالحكاية المتناقلة شفاهاً قد نسمع على كل مائدة عائلية بشكل تلقائي، أو في أية حانة، حيث الناس يلتصقون في زحمة الحياة الاعتيادية، فنحن نعرف الحكاوية عن قرب تماماً كما هو شأن معرفتنا بالنكتة. فهدف النكتة مهما كان نوعها هو مبالغتنا بغير المتوقع والمفارق أو المحيط. وإذا ما كنا قد اندهشنا بما فيه الكفاية فأنتا نمر عن ذلك بالضحك.

الناصرة والقصة

وهناك نكات قليلة مكتوبة تشبه القصص الحديثة كثيراً. لكنها قد نذكرنا تماماً بالعديد من حكايات بوكاشيو. بشكلها المجرد. ولعل هذا الأمر يلقي ضوءاً على العلاقة بين القصة القصيرة الحديثة وبين النكتة من جانب، وبين حكايات الأزمان الأمايق من جانب آخر. وهذه العلاقة شبيهة بعلاقة الرواية - التي عمرها قرابة ثلاثمائة عام - بما نسميه بالرومانس الذي يسبقها طويلاً. كما أنها متشعبة مع هذه العلاقة. هذا إذا أردنا أن نعترض الأمور بشكلها الخام.

فقد تتعدد العلاقة، بحقيقة أن الرومانس مازال حياً أحياناً كمكون في الرواية، في حين أنه في أحيان أخرى، تبدو حالتها النقية الأولى. أن أعمال جي. آر. - تولكين تمثل النمط الأخير فهي

رومانس أكثر من كونها روايات، إذ أن الروايات تفتقر عادة بدرجة ما من الواقعية. نحن نعلم بأن الروائيين يقدمون لنا تصويراً يكاد يكون منقولاً لرجال ونساء من هذه الحياة أما الرومانس كما يعبر عنه نورث غراي^(١) في تشريح النقد فإنه لا يبني أيجاد أناس فعليين، وهذا هو السرفي أن الرومانس غالباً ما يشبع بوهج حدة ذاتية تقتصر اليها الرواية. وكذلك في أن هناك تلميحاً للقصة الرمزية يتسلل باستمرار حول حواشيه. قد لا يفكر غراي هنا بكتاب الرومانس الوسيطيين وحدهم، من على شاكلة مالوري لكنه كان يعني آخرين، يعتبرون روايين عادة من أمثال هورن. ويمكن للمرء أن يخلص من خلال استنتاج تشريح النقد الى أن (الرومانسي) هو نمط خيالي يحيا فيه الشخص الرئيس في عالم عجائب - حيث الرومانس الساذج - أو ذلك الذي يكون فيه النمط رثائي أو غنائي، ولهذا فهو أقل تعرضاً للنقد الاجتماعي من الأنماط المحاكية.

وهكذا يكون الرومانس هو المعنى بالعجائب. لكن الواضح هو صعوبة التمييز بين الروايات والرومانس. أما عندما تدارن مرتفعات وخرنق مع كبرياء وتعصب مثلاً فأنها تبدو رومانساً أكثر مما هي رواية. وهذا يجعلها أكثر يسراً للاستيعاب في سياق هذا التعريف^(٢).

وبشكل مشابه، فإن القصة القصيرة قبل ظهور الحديثة منها هي تعبير من تعابير الرومانس:

أما مجالها فهو العجيب المذهل، وهدفها هو أن تفاجئ. أن لم تكن تدهش، أما غايتها فهي السلية، فلنفكر بشهرزاد، التي كانت تسلي السلطان بمهارة أدهشته بنجاح.

أو فلنفكر ببيدات بوكاشيو الشاب وبيداته الذين كانوا يقتلون الوقت بسر القمص وهم في المنفى بعيداً عن فلورنس التي عمها الرساء ودون شك فإن فطنة القاص، ولباقة طرحه للمادة، وانتقائه للكلمات، وأسلوبه بعمامة، كلها عناصر تقود نحو تلمين، فنه. لكن رغبة المنمع في أن يندهش، تكمن في أساس كل شيء.

وقد يكون عنصر المفاجأة جوهرياً في أي عمل أدبي. لكن ذلك لم يعد الشيء الأول الذي نبحث عنه. فنحن قد نفترض أن عنصر المفاجأة هو الآخر لا بد أن تكون له مبرراته، والا يكون طارئاً حسب، متوجاً بيطاً لموقف أو لمفارقات متوازية. كان توماس هاردي يقول عن الرواية أصلاً:

وأن القصة يجب أن تكون على درجة من الاستثنائية تبرر حكايتها. . . هنا تكمن المشكلة، أي التوفيق بين المحدثين الاستثنائي غير المؤلف الذي وحده يجعل أمراً طبيعياً أن تسكن الذاكرة حكاية أو تجربة مروية، مستدرجة المرء إلى أعادة روايتها.

غير المؤلف والمرقب:

وهي القصة الحديثة، توقع أن يأتي غير المؤلف في القصة. كما يسميه هاردي - من بصيرة المؤلف الخاصة، أو من تلك الاكتشافات التي ينفذها الشخص في مجرى القصة، وليس من الموقف وحده. وهذا مثال على ما أعنيه:

بعد تورجنيف أحد مؤسسي القصة الحديثة وكانت له في تخطيطات سام المنشورة في عام ١٨٥١ قصة تدعى يرمولاي وزوجة الطحان وصمنا يوحى العنوان بقصة مكيدة جنسية، لربما لا تكون بعيدة كثيراً عن بوكاشيف. ولم تكن المكيدة الغرامية وحدها التي اهتم بها تورجنيف، الذي قد نعتبه سارد القصة. كان خارجياً للصيد مع يرمولاي، الخادم الذي (سمح له بالعيش كيف وأينما يشاء) مادام قد عاش منبؤاً (كرجل لا يصلح لأي عمل). وبحسباً عن مكان لفضاء الليل، وسمح لهما الطحان بماوى على مقربة من الطاحونة. وأخذت زوجة الطحان تأتي لهما بالطعام في حين أدرك سارد القصة أنها (ليست زوجة رقيقة أو من سكان المدينة بل هي خادمة منزلية، تبلغ من العمر ثلاثين عاماً، أما وجهها الشاحب الهزيل فمما زال يحمل بقايا جمال أخاذ) وبين النوم واليقظة كان تورجنيف يقرر أن يرمولاي والمرأة أريتا ربما كانا يحببان أحدهما الآخر. وبعد فترة وجيزة الم المتحدث بأمر أريتا بعدما سمع عنها من مالكها السابق سفركوف: فوصيفات زوجة لا يكسبن عيشتهن حسب، بل أن لديهن جنة على الأرض لكنها اتخذت قرارها، على أية حال، في الاتقي لديهما وصيفات متزوجات وبعد عشر سنوات كانت أريتا قد طلبت السماح لها بالزواج، الأمر الذي تم رفضه بغضب، لكنها بعد ستة أشهر اعترفت بكونها حاملاً من عشيقها بتروشكا الأمعة الخادم: أو كما يذكر سفركوف لتورجنيف:

«من الطبيعى أني أمرت فوراً بجز شعرها وأن تلبس أسماً لرة ويمت بها إلى الريف! لقد حرمت زوجي من خادم عظيمة،

ولكن ليس في البسد حيلة، فتحت هذه الظروف لا يسع المرء السامع مع أي سوء سلوك في الحرم المنزلي أنه الاحسن أنا نبتز الساق المربضة فوراً.

ويعلم تورجنيف أن أريتا متزوجة منذ عامين، بعدما أشتراها الطحان. أما مصير عشيقها بتر وشكا الأمعة فنعرف عنه من يرمولاي: فهو يقول لتورجنيف، «أنه سبق في الجندية»، أي في الجيش. وتنتهي القصة بالصورة الآتية:

كنا صامتين لبرهة.

سالت يرمولاي أخيراً

(أنها لا تبدو بصحة جيدة. ما

خطبها؟)

(كلا، ليس بالمستطاع

القول أنها بصحة جيدة. حسناً.

أخمن أننا سنستغل غداً. لهذا

نعتب إلى المراش لنحصل على بعض النوم).

كان قطباً من البط الوحشي يمر كاسحاً فوق رؤوسنا.

صافراً، وسمعتاه يحط على النهر ليس بعيداً عنا.

وكان الظلام قد حل تماماً والهواء

يزداد برودة، وثمة بلبل يغرد رخيماً

في البكة. كنا قد أندفنا عمقاً

في الثبن وميننا بالنعاس.

لكن أعادة سرد قصة تورجنيف كما فعلت يعني طبعاً تشويهها، ذلك لأن كل كلمة فيها، كل مالم يفصح عنه بصراحة بل أشير إليه تلعباً يساهم في تكوين الأثر الكلي، الذي هو شأن أثر القصيدة بمنأى عن التفسير. لكن الذي يهمني حالياً هو كيف تحول ما قد يكون مجرد قصة بسيطة عن مكيدة جنسية إلى منصة انطلاق نحو شيء آخر مغاير. . . لقد أصبحت صورة لمعاناة امرأة، صورة للفسوة والنفاق، وفوق هذا وذاك صورة لشرور العبودية. أما اكتشاف ذلك كله فقد احتوته لحظة واحدة من الزمن، أو فاصلة بين النوم واليقظة في أكثر تقدير.

إن القصة القصيرة أذن تتعامل مع حدث منفرد، وبذلك تحولها درامياً، جاعلة منه شيئاً مختلفاً تماماً. فما يمكن أن يطلق عليه النادرة الأساس يتدرب في حشد واضح من التضمينات أمام (القارىء). وحشد التضمينات هو في تقديرى سمة القصة القصيرة الحديثة التي لا يد منها. لكن هذه التضمينات ليس بمستطاعها

أن توجد دون نادرة. قد تكون هذه ضمنية، أم بعيدة شأن قول الشاعر:

قلبي ينط عاليا عندما المح
قوس قزح في السماء

الأثر الكلي:

ومع ذلك، فإن هذا الحس بأن القصة القصيرة ضاربة الجذور في حدث منفرد أو أدراك لوحده الذي يفرقها في حدث منفرد أو أدراك لوحده الذي يفرقها أساساً عن الرواية. ذلك لأن الطول وحده لا يميزها عن غيرها ما دام طول النمط الأدبي قضية تدخل في الاعتبار التجارية أكثر من علاقتها بنظريات الأدب والجماليات. لكننا نميز القصة القصيرة في ضوء هذا الاعتبار لأننا نشعر أننا نقرأ شيئاً هائلاً لحظة معينة واحدة من الزمن، ثمرة حدث معين لوحده، أو أدراك حي محدد واحد.

كنت قد أقيمت سطرين من ووردز وورث، والآن استخدمت المصطلحين (لحظة من الزمن) و(الأدراك الحي الواحد). فنحن نجسب مجالاً يتعذر فيه التعريف المحدد، لكن مثل هذين المفهومين كان قائماً في ذهن جيمس جويس وهو يذكر من خلال ستيفان ديديالس في مخطوطة بطل ستيفان غير الكاملة، الاشارة opianary⁽³⁾، والتي هي هي تعبير جويس الشكيق شبه المجرد أو الكافير للتعبير الديني لغايات علمانية. ونظرية الاشراف أو التنوير التي يعتمد عليها عمل جويس جزئياً لا سيما قصصه القصيرة عن سكان دبلن وروايته بوليسيس، لم توضع بشكل كامل في أي من أعماله. أما في بطل ستيفان التي وردت فيها اشارة للاشراف أو التنوير، فهي نسخة ميكرة لصورة فنان في شبابه موجودة الآن بشكل مجتزأ ومغز. لكن فيها ما يكفي لعرف أنها رواية منسوجة بدقة نقل كثيراً عن صورة فنان، لكنها أكثر تقليدية منها.

نقرأ فيها ما يأتي

كان يعني بالاشراق أو التنوير تعبيراً روحانياً مفاجئاً، سواء في بداية كلام أو فصل أو في تعبير مشهود للذهن نفسه. انه يعتقد أن على الأديب تدوين هذه الاشرافات بعناية فائقة. معتبراً أنها هي اللحظات الأكثر رهاقة وزوالاً.

بقلم وولتر ألز

ولحظات الاشراف هذه من الناحية النظرية قريبة الى فكرة عزرا باوند عن الصورة. كما أنها يمكن أن تقارن مع لحظات البصيرة، المشابهة في شعرووردز وورث، لا سيما المقدمة. علاوة على ذلك فإنه من المجدي أن نشير الى أن عدداً كبيراً من القصائد الغنائية يمكن تأويله على انه قصص شعرية قصيرة، أي قصص حديثة (نحن السبعة) قد تكون مثلاً حسناً.

أبدو كأنني ارتجف وأنا على وشك القول ان كاتب القصة القصيرة هو شاعر غنائي ينشر. في الحقيقة ان الأثر الذي تتركه عدة قصص قصيرة حديثة شأن قصص جيكونف هو أقرب الى أثر الشعر منه الى الرواية أو القصص الأقدم.

لكنها النكتة التي مثلت نموذجاً أولياً للقصة القصيرة تقوم شفاة معنا باستمرار دون أن نكتب، تلك هي القصة التي تبغي دهشنا. كما أنني أتذكر قصص هـ. جي. ويلز، التي هي باستثناء قصصها نظيرة لرومانسياته العلمية، كما أنني أتذكر أيضاً قصصاً ذات سمة نوادرية بقوة دون أن يقلل ذلك من كونها قصصاً قصيرة. ولدى كلنغ أنواع الامثلة العديدة على هذا النمط من القصة. ولهذا يبدو معقولاً أن نقترح أن القصة القصيرة الحديثة يمكنها أن تختزل السلم برمته، بدءاً بتحقيق الدهشة لدى ويلز وانتهاءً بذلك القائمة على الفكرة التي تكاد تكون منصوفة للاشراف أو التنوير. بكلمة أخرى فإن أي تعريف للقصة القصيرة لابد أن يكون تجريبياً وغير نهائي، فاصحاً المجال أمام تناقضات جلية عديدة، وأخرى أصيلة.

كنت قد أبدت ما يعني أن العلاقة بين القصة الحديثة وموازياتها الأقدم هي شأن العلاقة بين الرواية والرومانس. أي أننا نفترض في القصة القصيرة كما هي الحال في الرواية. أن الاحتمالية والواقعية، والصلق أزاء النفسية والتاريخ، هي شروط أساس في تكوينها فهي في الحقيقة عبارة عن نمو لاحق على الرواية بعفتها شكلاً في ميدان السرد النثري، وتكاد تكون قد تحققت وسادت في اداب منفردة في الوقت ذاته، وبشكل جازم فإنها ظهرت بالانكليزية في القرن التاسع عشر. لقد شاركت عدة اتجاهات في تكوينها، لعل أبرزها ذلك الدافع الذي قاد للمصحافة. ففي بواكير القرن الثامن عشر كنا نرى ان كتابات مثل وادسن في مجلة سبكتاتر على وشك أن تكون قصصاً قصيرة في تشخيص سير ووجر دي كوزرلي وسير أندرو غريمان والآخرين. وكان شيء مماثل يحصل في مقالات دكتور جونسن في خاتمة

التالي. فتمكن من هاروي وقتله. لكنه سلم نفسه إلى الشرطة. التي حكمت عليه بالأعدام في كايسيل. يقول سكوت:

تلقي مصيره بصلاية كبيرة، مطمئناً
إلى عدالة الحكم لكن رد بعنف على
ملاحظات أولئك الذين أنهموه
بمهاجمة رجل أعزل. كان يقول
لهم (اني أقدم حياة بديلة للحياة
التي أخذت، ما الذي يستطيع
أن أفعله أكثر من هذا؟

كتب في. س. برجت في (الرواية الحية) كانت أحاسيس
ويكفيلد ونزاهته في الشجار لا تعني شيئاً لأين الجبل. فويكفيلد
لا يعتقد أن الخصومة لا تعني أكثر من ملاكمة خفيفة قصيرة. أن
كلًا منهما معقول. ولكن بطريقتي مختلفة. وعندما حل الصدام
كان مأساوياً. فهناك نمطان من الفضيلة لا يلتقيان).

لقد قدم سكوت تركيزاً دقيقاً على أطر الاعراف والأمزجة،
هذا إذا ما تجاوزنا النادرة الأساس، في حين أننا عرفنا شيئاً مهماً
حول الشخصية القومية في النهاية، من خلال وضعها درامياً في
الكلام والفعل.

وبعد عامين من ظهور (تاجرا المواشي) كان برومبير ميريمه
Prosper Merimee قد كتب Maito Falcone ففي خلال عامين كانت هذه
القصة المقاربية قد ظهرت بلغة أخرى، لهذا فمن غير المحتمل
اطلاقاً ألا يكون الفرنسي قد قرأ سكوت. فقصته Maito Falcone هي:
أيضاً قصة شرف يعكس فيها الشرف الشخصي مفهوماً وطنياً
للشرف: إذ أن الفلاح الكورسيكي فالكن يطلق الرصاص على
ابنه البالغ العاشرة من العمر لأنه خان قوانين الضيافة، مقدماً لاجئاً
من العدالة إلى الشرطة مقابل مكافأة رسمية. كانت قصة عنيفة
لاتنس مكتوبة بلغة مختزلة لا يقدر عليها سكوت.

وبرغم المثل الذي طرحه سكوت إلا أن القصة القصيرة في
انكلترا هي ازدهار متأخر مقارنة بوضعها في الولايات المتحدة
الأمريكية وفرنسا وروسيا. إذ قدم ادغار آلان پو في ١٨٤٢ في
الولايات المتحدة الأمريكية تعريفاً للقصة القصيرة مازال مقبولاً
الآن. عندما كان يكتب عرضاً عن مجموعة هونورون حكايات
تحكي ثانية. إذ صادق السرد النثري القصير الذي يستدعي نصف
ساعة أو ساعة أو ساعتين لمطالعته

القرن في مجلة أيلندر، وذلك في وصفه مثلاً لصاحب المخزن (ند
دراكت). هنا يتأكد الاهتمام برسم الشخصيات بشكل أكثر لطفاً
وبسراً مما هو عليه الأمر في ميكروكوز موزافيا (جون آيرل) قبل
قرن.

أما بالنسبة لي فإن أول قصة قصيرة حديثة بالانكليزية هي بقلم
ولتر سكوت، الذي كانت كتاباته السردية تؤشر أحد أبرز الخطوط
الفاصلة في الأدب. ذلك لأنه كان في الوقت ذاته كاتباً بالأسلوب
القديم والروايات بالأسلوب الجديد. كان يعبد السحري
والمعجب الخارق وغير المعقول، أي كل ما يقدمه العصر وتبرره
الأعراف. لكنه كان أيضاً مراقباً حاذقاً لسلوك الناس في
المجتمع. ولهذا الأمر أهمية قصوى في نمو الرؤية. لقد جاء كل
من جورج البوت وهاردي في الكتابة الانكليزية من خلال
سكوت: فبدون سكتولند وولتر سكوت لا يمكن أن تظهر
ويسكن عند هاردي. أما خارج انكلترا فانه علم الروائيين كيف
يجعلون من حياة بلادهم درامية من خلال الشخصيات والمؤسسة
والموقف. هكذا كان الانموذج الواف خلف يلزك في فرنسا وما
نزوني في إيطاليا وبوشكين وتورجنيف في روسيا وكوبر وهونورون
في أمريكا. بعد هذا، انه من المناسب أن نكون أول قصة
انكليزية قصيرة هي قصته.

تجربة ولتر سكوت:

كانت تلك القصة بعنوان (تاجرا المواشي) التي ظهرت في
سجلات كانكت في ١٨٢٧. فهي تمثل أقرب ما وصله سكوت
إلى (المأساة) في قرابة خمسة آلاف كلمة. حيث تشبه هذه
جرائم تصادم التضاليد الوطنية والأمزجة. وتاجرا أو سائقا المواشي
هيسا روبن أوليخ، سكتولندي من الجبال، وهاروي ويكفيل
الانكليزي من يوركشير وكانا صديقين، يسوقان قطعانها من
سكتولند جنوباً عبر الحدود. وحصل سوء تفاهم بينهما أثناء
الرحلة حول مكان رمي القطيع. وأجبرا بحكم الرأي العام مثلاً
بمسائلهم من الرعاة على الشجار. وكان هاروي قد مديده لروبن
تجديداً للمصادقة بعد أن طرح الأخير أوضاعاً. لكن روبن رفض
ذلك، فالتقال بتبضعة اليد ضد اعرافه وتغاليده. أما سلاحه فهو
الخنجر. وكان أن شعر أن شرفه قد أهين بعدما طرحه هاروي
أرضاً. فتحدى هاروي لمقاتلته بطريقة أهل الجبل، في اليوم

اسم حقيبة كلاسستن، أي ماسكة مناسبة لمختلف الأشياء. بل أن القصة القصيرة، أو ما أصبح كذلك بعدئذ كان يمكن أن يحسب من بين عدة أشياء في هذه الحقيبة.

ولعل قضية ديكنز تقدم تنويراً مناسباً هنا. فعندما مقطوعاته الصغيرة نسياً شأن ترنيمة عيد الميلاد والاجراس كتب عدداً حسناً من السرد الشرقي الموزجولم تكن ذائعة أو معروفة كما نستحق. أنها ديكنزية أصيلة، ترقى في بعض الحالات إلى مستوى الروايات نفسها. لكنها قلما تصبح قصصاً قصيرة بالمعنى الحديث وقليل منها الذي يرضي متطلبات برواغب هذه ظهرت في مجلاته طوال السنة. وكلمات متداول منزلياً، التي ظهرت فيها رواياته بفخر في نسخها المتسلسلة الأولى. ولعل المقطوعات القصيرة كانت تعتبر على أنها شاغلة للمكان المتيسر لا غير. فهي تنتهي إلى التقليد الأقدم في السرد القصصي حيث تبني أن نفاجي وتدهش، وبالطبع كانت قد نجحت في غاياتها. لعل أكثر هذه الأسارة (ملثقي مكبي)، برغم أن بعضاً من اشارتها يكمن في كونها تؤشر نمطاً ثانوياً في الرواية في القرن العشرين، ذلك النمط الذي شأنه شأن جسر سان لوس ري لتورتن ولدر والفندق الرائع لفكي باوم، حيث يسرد مجموعة من القصص المتفرقة التي يجمعها المكان والزمان المشتركان. وتتألف ملثقي مكبي من قصص ثلاث، الأولى والثالثة منها غامضة منعمومة، فهي قصص أشباح من عصر القطار، في حين أن الثانية التي لم تكن قصة إطلاقاً، هي واحدة من أكثر كتابات ديكنز جبراً، ففيها سخريه من غرف السكك الحديدية المعدة للراحة، ومن المواقف الانكليزية ازاء الطعام مقارنة بطرائق تعامل الفرنسيين مع هذه الأمور.

أما عندما يفيق المكان الذي نحت تصرفه بحيث يجبر على الاختيار كما هو الأمر في تخطيطات بورفان ديكنز يبدو مقرباً من القصة الحديثة القصيرة. فالموجودة في هذه المجموعة تنتمي إلى نمط من الصحافة مازال قائماً بيننا، انطباعات عن العالم ليست وثائقية حسب لأن الموضوع يتم تناوله من خلال الأمزجة والظروف. أنها شبيهة بنمط الكتابة الذي شهدته أمريكا بعد نصف قرن الذي جاء من خلاله ستيفان كرين وثيودور درايزر إلى السرد القصصي والقصة القصيرة، الذي جاء ارثومورسن وكبلنغ خلاله أيضاً في انكلترا.

واخذ هذه التخطيطات أو الرسوم هو (ولادات) حيث أصبح

أما الرواية الاعتيادية فأنها مرفوضة لطولها... فحيث لا يمكن أن نقرأ في جلسة واحد، فأنها حرمت نفسها بالطبع من القوة الهائلة المتأثية من (الكليية). فالاهتمامات الدنيوية التي تتدخل وتقاطع خلال وقفات المتابعة من شأنها تحوير أو أبطال أوصد أثر الكتاب للرجة أو أخرى. لكن التوقف في القراءة بحد ذاته من شأنه تدمير الوحدة الفعلية. أما في الحكاية الموجزة فإن تدرج المؤلف تنفيذ قصده بكامله، مهما كان هذا القصد. وتكون روح القارى تحت سيطرة الكاتب خلال ساعة القراءة. فليس هناك مؤثرات خارجية أو من داخل العمل ناتجة عن الضجر أو المقاطعة.

لنفترض أن فناناً أدبياً ماهراً ركب حكاية فإذا كان حكيماً فإنه لا يعد أفكاره لتناسب أحداثه، لكنه بعدما تصور بعناية متقصدة أثراً منفرداً أو منفرداً معيناً منسوجاً، يقوم عند ذلك باختراع الأحداث. حيث يقوم بربط هذه الآثار بما يساعدته تساماً في ضمان الأثر المتصور أصلاً. أما إذا لم تتح جملة الأولى للآتيان بهذا الأثر فإنه فشل في خطوته الأولى، إذ يجب ألا تكون في الانشاء بومته كلمة واحدة مكتوبة لا يكون اتجاهها مباشراً أو غيره نحو هذا التصميم الممعد أولاً. بهذه السبل، وبهذه العناية والمهارة، ترسم الصورة في النتيجة تاركة حساً بالقساعة القصوى في ذهن ذلك الذي يتأملها مقارناً أياها بفنون مقارنة. ان فكرة الحكاية قدمت دون شائبة لأنها لم تتكرر. هذا هدف لا تحققة الرواية. فالاختزال غير المبرر معترض عليه كما هو أمره في قصيدة. أما الطول غير اللازم فإن تجنبه أكثر لزوماً.

لكن رأي في قابل للانتقاد، لا سيما بشأن ما يبدو مقترحاً فيه بأن الخلق الأدبي هو فرع من التكنولوجيا. لكنه أطلق السمات التي أصبحت مقبولة في القصة القصيرة. وهذه السمات هي تلك التي لا نجد لها قطعاً في السرد الشرقي القصير في العهد الفكتوري. لكن الفقرة نقترح سبباً للنمو الملاحق للقصة القصيرة في انكلترا القرن التاسع عشر. إذ ان في على خطأ واضح وهو يؤكد ان القصة القصيرة شكل متفوق على الرواية. انهما مختلفان، مكتوبان لثتم قراءتهما لتطمين متطلبات مختلفة. لكن طبيعة الرواية في انكلترا في القرن التاسع عشر تجعل من الصعب على القصة القصيرة كما نعرفها اليوم من أن تزدهر أو حتى توجد. ذلك لأنها منذ اذلة عميقاً في الحياة الثقافية الانكليزية، وكانت سيادتها قائمة دون تحد حتى أن شكل الرواية أو خلوها من الشكل عملاً ضد القصة القصيرة. كان هنري جيمز يطلق عليها متفصلاً

تدفع المرأة أن يود في المناسبة الحسنة حكايتها للآخرين. هنا يكون أسلوب هاردي متماً للصوت المتكلم، مكرراً واستطرادياً. أن قصة الغريباء الثلاثة وقصة أخرى له هي (الواعظ الذاهل) تذكرنا أن القصة القصيرة الحديثة ليست هي النمط الوحيد للقصص، وأن الأشياء العظيمة مازالت ممكنة الانجاز في شكل (شفاهي) قديم.

ولكن حصلت حالات كان هاردي يبحث فيها مع القصة الأحداث: وهنا تظهر المشكلات، شأن (أعتراف الابن)، مثلاً. كان تي. فور. بيكرهت قد انتقاه ليخصها بالمديح في كتابه عن القصة القصيرة، المعنون الفن المتواضع، قائلاً بحفا (إنها النموذج الأصح للقصة القصيرة الحديثة). وأن الذي حصل في أعترافي هو أن بيكرهت وهو قاص حسن) كان يمتدح القصة التي استخلصها من حكاية هاردي في ضوء معرفته بالقصص الحديث. فالوقوف في الحكاية قد يكون ذلك الذي يخص القصة الحديثة أن سوفي فتاة ريفية تستخدم خادماً من قبل زوجة كاهن ريفي، رفضت سوفي فلاح حدائق شاب كان قد طلب الزواج لكن الكاهن بعد وفاة زوجته عرف أنه أقدم على (انتحار أخلاقي) فتزوج منها ورزقا بولد. وتوفي الكاهن وأسمه السيد توابكت، أما سوفي فأنها استلمت لسان بعد ما كان ابنها في المدرسة وصادقت سام بالمصادفة، وكان قد أصبح بائع بنور وشجيرات حدائق ناجحاً.

وكانت مستعدة للزواج منه بعدما تقدم إليها ثانية. لكن ابنها الذي أصبح كاهناً وتربى متكبراً أجبرها على أن تعد بعدم الزواج. عندما توفيت ممت جنازتها أمام مخزن سام خارج لندن:

كان الرجل بعينه المبتلين يرفع
قبعة يديه عندما مرت السيارات
أمامه. ومن حربة الجنازة
كان كاهن حليق شاب بصدرية عالية
ينظر إلى صاحب

المخزن الواقف هناك بسواد مدلهم كالغيوم.

إنها نهاية مؤثرة فعالة، وليس هناك شك في أنه عالج القصة، كما يقول بيكرهت، (بأقصى عالديه من تعاطف). لكن هذا التأثير كان منفعلاً بغربة. فهاردي لا يفعل شيئاً بمادته غير سردا. ومهما يكن الأمر، فليس من الصعب الخروج من النائرة الجرداء وحدها بشعور عن الكيفية التي يمكن لجيكوف معالجتها بها،

التخطيط تعبيراً عن موقف عام، الفخر بالأبوة الموجودة حديثاً وامتناء الأب الشاب من أم زوجه المسيطرة. أنه تخطيط مؤثر وهازل وصادق. وبرغم أن ديكنز لاحظ أخيراً أن الحكايات كانت (عشنة تماماً ولم تحسب بدقة حاملة معها إثارة واضحة من العجالة وقلة التجربة) إلا أنني لا أقراها دون أن أتذكر جيكوف شاباً، الذي تعلم أنه في ظروف لم تكن مغايرة لظروف ديكنز، وهو أمر يستحق تذكرنا

لكن جيكوف كان يتقدم على تخطيطات بوزيخمسين عاماً. ولم يحقق الكتاب الانكليزي في تلك المرحلة غير تقدم ضئيل نحو القصة القصيرة كما نعرفها، كما ترىنا طبيعة ممارسة خلفي ديكنز الأبرز في الرواية أي جورج اليوت وتوماس هاردي. إذ نشرت جورج اليوت في عام 1858 ثلاث قصص تدعى مشاهد من الحياة الانكليزية كانت تأليفاً مبتدئاً يحمل كثيراً من تعليق المؤلف. ولعل هذا مثلية تتحملها الرواية دون أن تسقطها في النسيان، أما في القصة القصيرة فإن من شأن هذا الموضوع أن يفرقها دون أثر. لكننا لا ننظر هذا المشاهد على أنها قصص قصيرة، ذلك لأنها روايات قصيرة، وكانت قد كتبت بهذا الافتراض.

هاردي قاصاً؟

ومن ثم هناك هاردي فبرغم أن شعره يحتوي عدة قصص قصيرة رائعة وهي حقيقة تلقي بعض الضوء على طبيعة القصة الحديثة. لكنه كان تقليدياً، وبقيت وجهات نظره في السرد القصصي قديمة حتى عندما كان يكتب أعظم رواياته. لكنه برغم ذلك نشر أربع مجموعات من القصص، كانت في أحسن حالاتها عندما ابتعدنا عن القصة الحديثة. ولعل الأجود بينها قصة (الغريباء الثلاثة). حيث كانت ليلة باردة في آذار في العقد الثالث من القرن التاسع عشر. حيث كان ثلاثة رجال غريباء بينهم يبحثون عن مأوى من العاصفة في حافلة تمديد في كوخ قصي في ويسكس. كان الثلاثة هم الجلاد العام، وضجته المتتفرج الذي فر حديثاً من السجن وهو الذي سيشفه في بضعة أيام، وأحد الشخص المحكوم. كانت القصة قد أنفدت لاعتمادها المتطرف على المصادفة لكنها المصادفات هذه، وقشامتها المانحة للقصة سطوة من النوع التقليدي التي تجعل منها صعبة النسيان متى ما سمعت، وهي

فكسر قاتلاً (بإله من سيد من بليد لا أدري كم تسوي الأقداح التي لديه).

ولعل (ماوى لهذه الليلة) ليست قصة مطبوعة. كان عنوانها الجانبي (قصة فرانس فيلن)، ولكن لو لم تكن نعرف ذلك عنها هل أنها ستكون قصة بهذه الجاذبية؟ أي أنها تعتمد في أثارها على معرفة لا علاقة لها بالسر. أن القصة لا تعتمد على نفسها، ولا تقوم جمالياً بأحقية.

لكنها مذهشة برغم ذلك: بحكم ماثيره من حس بالسرودة الشديدة وإعادة خلقها لباريس في العصر الوسيط، ونجسها لرجل عبقري لربما كان مفكراً ثورياً لكن في أعين الناس متشرد كبير. فالأداء هنا هو كل شيء: فهو ينفذ تماماً تعريف كونزاد لغاية الكاتب، في أن (يدعك ترى). ففي الواقع كان القاص يختفي من القصة تماماً. ويتأكد هذا الأمر أكثر عندما نقصد مقابلة مع نمط متطرف لشخص يظهر في عمله بعلانية هذا هو المقطع الأول من قصة هاردي (لخاطر الضمين):

سواء تم التمسك بالنظريتين النفسية أو الحسية للحس الاجتماعي، فإن هناك دون ريب قلة من البشر الطيبين يحزنون ويذكاء والذين يقرهم المجانية المطلقة لفعل الخير بأدائه، في حين أن الموهبة يضررونهم بقود إلى الأعداء للتخلي عن إنجازهم ولعل قضية السيد منيرون والسيدة فرانكلن تصور ذلك ولربما ما هو أكثر...

أداء ستيفنسن:

أن مكانة ستيفنسن في الكتابة الانكليزية غريبة. فهو ليس روائياً عظيماً، ربما باستثناء (سد هومستن) التي لم تكتمل عند موته في الرابعة والأربعين من العمر، كما أنه لم يكن شاعراً عظيماً، لكنه كان قاصاً عظيماً مرة أو مرتين. ولكن من الصعب إلا ننظر إليه على أنه كاتب عظيم. أذ جاء لأعماله الأقل شأنًا بتلك المعاملة الدقيقة وجدية التنفيذ والأداء ما كان الآخرون يحتفظون به عامة لأكثر أعمالهم حظوة لديهم. ولعل هذه الطبيعة التي منحت جزيرة الكنز مثلاً مكانتها الأصيلة، أرجحيتها الخاصة ككتاب للأطفال. ويسدولي أن أسورا شأن مزاجه الرومانسي وتجاوليه مع الماضي وعذاته للحاضر المادي بمجموعها حالت دون أن يكون كاتباً كبيراً في فن القصة القصيرة، باستثناء حالات

وسا يمكنه أن يصوغ منها.

بدايات القصة القصيرة:

أن التعبير نحو القصة القصيرة الحديثة في الكتابة الانكليزية كان دون شك أقل مجاثبة وذراعية مما يبدو عليه الأمر الآن، ومع ذلك فإن المستطاع تأثير تاريخها بدقة. اد نشر آر. ل. ستيفنسن في تشرين الأول ١٨٧٧ وهو يصغر هاردي بعشر سنوات آنذاك، أول قصصه القصيرة بعنوان (ماوى لهذه الليلة). كانت القصة وصفاً تخيالياً لتجربة الشاعر الفرنسي فرانس فيلن في ليلة فارسة البرودة في باريس في تشرين الثاني ١٨٥٦. كان بصحية والطاخم اللصوصي الذي كان يلتقي بهم). ونشب شجار على حين غرة، قاد إلى أن يطعن أحدهم حتى الموت، وفريقون في الشوارع المهجورة المكتظة بالثلوج وفي رواق بيت مهجور وجد جثة عاهر (كانت متجمدة، متصلة كالعصا). وعندما قلب ملابسها وجد قطعتي نفوذ تافهتين مخفيين في جواربيهما وعند وضعهما في جيبه، اكتشف أنهم سرقوا منه نفوذه. وفي فورة غضبه القى بقطع النفوذ التي أخذها من الجثة في الثلج، عائداً للبحث عن رفاقه، ليجد واحداً منهم فقط. كان مفلساً ودون ماوى يوجب، الشوارع هلوغاً مرعوباً: إذ قد يصوت هو الآخر من التعرض للبرد، شأن البقي التي سرقها. وتزايد رعبه وهو يمر عبر زاوية كانت امرأة تقف فيها قبل مدة ليست طويلة مع طفلها، فالتهمت بها الذئاب.

وأخذ في النهاية فارس مسن يمثل القيم الفروسية المتقرضة التي يحتقرها فيلن، وعندما كان في انتظار الرجل الكهل ليأتيه بالطعام قام فيلن بتفويج الغرفة التي كانت تأويه. (سبع قطع من الصمون)، قال لنفسه (لو كانت عشراً، لكنك قد خاطرت) وأسر فيلن المحارب القديم بمعلومات عن نفسه بزاوية ساخرة وقحة فما كان من الرجل الكهل إلا أن يصاب بالرعب ويطرد فيلن خارجاً. وتنتهي القصة كما يأتي:

قال لورد برستوت عند الباب (فليشفق عليك الرب)

كان فيلن يحميه متاهياً ومع السلامة

بأبناه. جزيل شكري على وجبة لحم القنم الباردة) أنغلق الباب خلفه. كان الفجر يشرق فوق السقف البيض. كان صباحاً بارداً غير مريح يبدأ اليوم. وقف فيلن ومط نفسه بارتياح في منتصف الطريق.

محددة، ذلك لأن القصة القصيرة معنية بالآتي. لكنه في أواخر سنوات حياته القصيرة نسبياً كان مستعداً لاحتضان الآتي وكان قادراً على ذلك، وهو أمر نأكد في أعظم قصصه القصيرة، أي في (ساحل فالسه):

لقد جاءت هذه القصة بموضوعة جديدة في السرد القصصي الانكليزي، واحدة تقرنها بكونراد وموم، موضوعة الربط بين الفصيح الساحر، منطقة الباسفك تحديداً، وأنامها وبين الأوروبي الغربي. لقد كتبها في ساموا في ١٩٩١، وكان يعرف بدقة ما كان يصده. لقد كتب في رسالة قائلاً أنها (أول قصة بحر جنوب واقعية).

أعني تفاصيل حياة بحر الجنوب وأنامها الحقيقيين. كل من جرب مارايت أنهر بالرومانس، فأنتهى إلى ملحمة مزيفة شأن نمط من الحلوى، وضاع التأثير برمته. فليس هناك من أثر في ذهن أو ابتسامة بشرية، وفي النتيجة ليس هناك قناعة واعتقاد. أنا شعرت الآن كثيراً برائحة المكان ومنظره وبعد أن تكون قد قرأت حكايتي الصغيرة ستكون قد عرفت عن بحار الجنوب أكثر مما تعرف لو قرأت مكتبة

وبكلمة أخرى، فإنها عمل واقعي، يحتوي بين عدة أشياء صراحة جنسية لا نجدها عند ستيفنسن، وهي ليست مألوفة في الكتابات الانكليزية آنذاك والأكثر من ذلك أنه يعبر عن العالم المعاصر وكأنه ينطق بلسان هذا العالم. أن (ساحل فالسه) هي انتصار الكتابة بلغة المهنة المحلية. أو قلقل أن ستيفنسن يقترح ذلك بمكر كبير، لأن القصة يحكيها السيد ولجرو، التاجر الذي ينوي جمع نقود تكفيه للعودة إلى انكلترا وامتلاك حانة خاصة به.

كان ولجرو قد ذهب إلى فالسه لإدارة مخزن هناك لشركته. وقبل أن يترك القارب، عرف أن جميع مسابقه كانوا قد ماتوا موتاً غامضاً والتقى بعدئذ بالسيد كيس التاجر الأبيض الآخر على الجزيرة، ومن خلاله على (أوما) وهي فتاة من أهالي الجزيرة تزوجها برغم معتقداته كافة عن السلوك المناسب التي يملك بها البيض في بحر الجنوب لكنه سرعان ما وجد نفسه تحت طائلة تحرير غامض. فتجارته ليست قائمة. أما (كيس) الذي ادعى الخوف من نتائج الاختلاط به فقد تمخلى عنه. وعرف (ولجرو) بمرور الزمن أن (كيس) يمارس حكماً من الأروهاب والرعب على الأهالي لضمان احتكاره لتجارة جوز الهند، أما مصدر قوته، كما اكتشف، فمردها أنه معبود من الأهالي بصفة الشيطان فقام ولجرو بتدمير معبد

(كيس) بالديناميت، ومن ثم بقتله.

وانتهت القصة بالآتي:

حانتي؟ لاشيء منها، ليس محتملاً إطلاقاً أن أعود إليها. أنا لصيق بالمكان هنا. هكذا يخيل لي. لا أستطيع ترك الأطفال. كما ترى، ولكن أية فائدة من الكلام! من الأنسب لهم البقاء هنا، لا في بلد الرجل الأبيض. برغم أن (بن) أخذ الأكبر إلى أوكلاند ليحصل على أحسن ما يتساح من تعليم. لكن قصة البنات تشغلني. أنهم كما ترى أنصاف منبوذات بالطبع. أنا أعرف ذلك، كما تصرفه أنت، ولا أحد مثلي يحترق هؤلاء لكنهن الآن ملكي، وكل ما املك ولا أستطيع أن أدعهن للحق بكينكاس، ويودي أن أعرف أين أنا لأجد البيض؟

والذي تطرحه قصة ولجرو التي يتلوها بنفسه عبارة عن صورة رجل غير متعلم، متعصب، محتمل بخساسة، أحد أول مجنبي (الإنسان الوضيع، الوضيع تماماً الذي منذ ذلك الحين أصبح شخصاً له مكانته، ليضل مكانة الأسياد). كما يصفه برجت في مقعته لطبعة بايلت ١٩٤٥ لروايات ووبرت لوس ستيفنسن وقصصه.

ويصفها قصة الاستغلال الاستعماري وأثاره في المستغلين (يفتح الفين) والمستغلين (بالكس) على حد سواء فإن (ساحل فالسه) ترتبط بقصص كيلنغ وكونراد. أنه يتوقع في شخصية (كيس) أنذاك كونراد من شاكلة جونز وويكارد ووجنى كيرتس. وتتم الإشارة إلى هذه القصة في بعض الأحيان على أنها رواية قصيرة بحكم نجاحها للخمسين صفحة طولاً لكنها بالنسبة لي قصة قصيرة. فهي تمتلك وحدة مزدوجة، وحدة الموضوع حيث أن كل شيء تابع لقصة دحر (ولجرو) لكيس، ووحدة نغمة الصوت، حيث يسود صوت (ولجرو) المتحدث.

تأثير فلوير:

ولكن كيف حقق ستيفنسن ما فعله في (ساحل فالسه)؟ لندي شك في أن الجواب له علاقته بالكتاب الفرنسيين وفلوير بخاصة. أنه من المستحيل المبالغة في تقدير أهمية فلوير في تاريخ السرد القصصي الانكليزي والأمريكي في القرن التاسع عشر، ذلك لأنه غير من طيبة السرد الشرقي، كما أنه بدل موافق الكتاب إزاء الصنعة بحكم القدرة التي جاء بها في هذا المجال.

الأعتقد أن مادة الكتاب المناسبة هي الاعيادية فوجهة نظر فلوبر بشأن الكتابة تتضمن نظرية مايسمى بالواقعية ومعناها قليل الطبيعية. ان آراء فلوبر في الفن هي (كلاسيكية) ومناقضة لما نعتبره في العادة رومانسية، ومناقضة في مجال السرد القصصي للرواية كما هي مكتوبة من قبل الروائيين الأنكليز في منتصف القرن التاسع عشر وتلك المكتوبة من قبل الاساتذة الروس، ذلك النوع من الرواية الذي يدعوه هنري جيمز (بالحلوى السائلة).

لقد جسد فلوبر نظرياته عن الفن في مدام بوقاري L'Education Sentimentale بخاتمة، وهما إعلان تميزاً من بين عدة اشياء بما يمكن أن نسميه بعداء البشر، بالاستنباط من عصره والبشر الذين يعيشون فيه. لقد اسماه بعصر الدائمة، والتي يمكن أن تترجم بالقدارة الخنزيرية، وتتناقض مع المرحلين الوثنية والمسيحية اللتين سبقتهما. ولكن كيف بالإمكان تحويل هذه الخنزيرية أو للسبب ذاته خلفه القرن التاسع عشر الصناعية الى فن؟ ان الجواب يكمن في المعالجة، وذلك بالكتابة عن الحياة الاعتيادية تماماً (كما تكتب التواريخ والملاحم). أي أن المعالجة تصبح كل شيء تقريباً في حين أنه لا أهمية للموضوع نسبياً. فاصبح ممكناً للكتاب التعامل مع شخصي فراق. متواضعين، أو من حلت بهم مصيبة كمخلفات بشرية قائمة بذاتها، وليس كأفراد شاذين أو هامشين أو هزيلين. هنا، يكون فلوبر نفسه مجدداً عظيماً.

فهو وان كان يزدري العالم الذي يعيش فيه، وقيمة التي تقدسها البورجوازية بخاتمة، الطبقة الوسطى الكبيرة. الا أنه يحتفظ باحترامه وعواطفه لبعض أعضاء المجتمع الفقير الذين تمثل حيائهم الأخلاص، والتواضع والمكابدة والتحمل والقبول. وتعد قصته (قلب بسيط) تصويره العظيم لهذا الموقف. وتبدأ القصة بهذا الشكل:

كانت نسوة Pons-LE-que تحصد مدام (أوبين) ولمدة نصف قرن على الوعيفة المخادمة فلسي. فهي تقوم بمختلف الأمور مقابل مائة فرنك سنوياً، الطبخ وقضايا المنزل، والخياطة والتطريز والغسل والكوي. بإمكانها لجم الحصان، وتسمي الدجاج والطيور وتمخض الزينة، وبليت مخلصه لسيدتها التي لم تكن امرأة تسهل مسيرتها اطلاقاً.

لقد قدم فلوبر في حوالي عشرة آلاف كلمة قصة حياة فلسي وهي حياة لم يحصل فيها شيء، بالنسبة للآخرين. ان قصة (القلب البسيط) مثال رائع عن فن فلوبر، (نهجه الذي لا يرحم)

ان محذرات من رسائله أي فلوبر تربنا ذلك:

لربما تكون فكرة سخيفة لا عقلولة أن يرغب المرء في أن يمنع البشر أوزاناً شعرية، لكنه يبقى نفراً. وتراً مثوراً وأن يكتب حول حياة اعتيادية شأن كتابة التواريخ والملاحم، دون تزوير للموضوع. . . . لكن ذلك قد يكون تجربة، وأصبلة تماماً. . . .

اني لا أنفق معك في أن هناك ما يستحق فعله بشخصية الفنان المثالي، انه سيكون مسخاً، انه لا يراى بالفن رسم الحالات الشاذة. وأني لأشعر بأزدراء لا يقهر لأن أضاع على الورق شيئاً من قلبي. حتى أنني اعتقد أنه ما من حق الروائي أن يعبر عن رأيه في أي موضوع فهل أن الرب تطق به. برأيي؟ هذا هو السرفي أن هناك ليس قلة الذين يخنفوني والذين يودي أن أبصقهم، لكنني اضطررتي ابتلاع ذلك، لماذا يقولون، حقاً؟ أن القادم الأول هو أكثر إشارة من السيد غوستاف فلوبر، لأنه أكثر عمومية ومن ثم أكثر نموذجية. . . . اعتقد أن ترتيب المصطلح ليس شيئاً مهماً

لكن الكتابة بشكل حسن هي كل شيء. لأن الكتابة بشكل حسن هي في الوقت ذاته ادراكاً حسناً وتفكيراً حسناً وتحدثاً حسناً (يقن). ان العبارة الأخيرة معتمدة على الاثنين الآخرين، لأن المرء يجب أن يشعر بقوة من أجل أن يفكر، ولكي يفكر من أجل أن يعبر. ان البورجوازيين بإمكانهم جميعاً امتلاك الكثير من الرقة واللباقة، وأن يكونوا مغممين بأحسن المشاعر الوجدانية وأعظم الفضائل، دون أن يصبحوا برغم كل ذلك فنانين. فباختصار اعتقد أن الشكل والمضمون هما دفتان حاتتان، كبتان، لا يعيش أحدهما دون الآخر. . . . ان الفنان يجب أن يكون في عمله شأن انه في خلقه، القوي وغير المعرفي يجب أن يحس به في كل مكان دون أن يبصر في أي مكان ومن ثم يجب أن ينهض بالفن فوق المواطن الشخصية والحساسيات المفرطة. لقد حان الوقت أن نمطي للفن دقة العلوم الطبيعية بواسطة طريقة لا ترحم. أما بالنسبة لي فان المشكلة الكبيرة تستمر أن تكون الاسلوب، الشكل، الجمال الذي يستحيل تعريفه، الذي هو نتيجة المفهوم نفسه، وهو بهاء الحقيقة، كما اعتاد أفلاطون أن يقول. . . .

نظرية فلوبر القصصية

ويؤكد فلوبر في هذه المخاضات ضرورة موضوعية الكاتب، والأهمية الشاملة للأسلوب، من حيث دقة الأداء وهناك ضمناً

الاصغر، تلك المجلة الطليعية في تسعينات القرن الماضي ذات ثقل تنفيغي، إذ كان بين كتابها أرنولد أنداك. وقد لا تكون قصته (رسالة الى البيت) جيدة بخاصة، لكنها لا تخلو من مفرقاتها كما يشد من مقطعيها الاول والثاني:

كان المطر ينساقط - كان ينساقط باستمرار طيلة الليل - لكن السماء أبدت وعداً بجو أحسن. ومع ظهور أول شماعات الفجر اختفت الريح وتكاد تكون الأوراق الصغيرة على الشجر صامتة. أما الطيور فقد كانت تزقزق بالبحاح، صائحة مرات ومرات أنه صباح ربيع حسن، وأن العيش جميل. كانت جماعه مزدهرة صغيرة ملطخة بالألوان والقفه أمام أبواب المتجر، بانتظار الساعة المعلنة في لوحات الاعلانات عندما يسمح لهم بهذا السكن والمأوى اللذين تقدمهما لهم المقاعد الحديدية والاعضان المتشرة المفروشة.

ان نشر هاتين المقطوعتين يمتلك السرعة والايجاز ما يجعله يختلف عن نشر روايتي منتصف القرن التاسع عشر. وبالنسبة لبنت الذي اعترف حينئذ أنه يعرف الأدب الفرنسي أكثر من معرفته بالأدب الأنكليزي فإن هذا الاشتقاق جاء من فلوير وموبوسان دون شك.

ولعل مثلاً آخر من المرحلة نفسها، مثال يشير اهتمامنا لطبيعة نشره ومحتواه، هو ذلك الذي تجسده حكايات شوارع رشة لأرثر مورسن، المنشورة في ١٨٩٤. (ليزرائنت) هي القصة الأولى في المجموعة، حيث تبدأ:

في مكان ما من السجل مكتوب اسم اليزابث هنت، بعد ذلك المدخل بسبع عشرة سنة كان الاسم المنطوق ليزرائنت. كانت ليزرائنت تعمل في معمل مخلات، ونظير خارجة في بدلة مقفلة لكنها رثة، معزة عادة بشعر أبيض. أنها جميلة بعض الشيء. القصد أن غديها احمران تماماً، وأن اسنانها كبيرة ويبيض ناصعة، وأن أنفها صغير وأفطس، وأن اهدابها طويلة ومشرقة، وأن وجهها عندما يكون مغسولاً حديثاً يصلح تماماً للفرجين. أغلب الفتيات من هذا النوع يتزوجن في السادسة عشرة. لكن ليزرائنت تأخرت عن الموعد، ولم تحصل على فتى إطلاقاً.

والقصص هي حول الحياة الوضيعة في (ويست أند) والنشر مباشر وعامي وساخر: فمن الواضح أن مورسن لا يكتب لقاري هذه المنطقة، بل لأولئك الذين يتحرقون شوقاً لمعرفة الحياة

الذي انتجها. فهي ضاربة في الذكريات من طفولته. وكتب القصة لكي يربنا أنه قادر - كما يقول روبرت بولند في مقدمته لنسخة Penguin من الترجمة، على (سرد قصة رفيقة مؤثرة بأسلوب منسحب غير منفعل). فهو يتبع القانون الذي هو، كما يرى وندام لوس في الكتاب والمطلق (في جميع الفنون التي نوازي الطبيعة). - برغم الفنان (على دقة تقرب الهوس، وكأنها عائق بدني يحصل دون الرحيل من حقائق الطبيعة مقابل أي شيء آخر) فنحن نعلم أنه لكي يطرح مرض فلسفي الأخير بدقة استعار كتاباً مدرسياً عن ذات الرئة، كما أنه أبدي اهتماماً مشابهاً باستعراض كوريس كرستي. ومن متحف روان استعار بقاء محنطة، كانت موديلاً للول، أثيرة فلسفي وكانت النتيجة موضوعية كاملة.

لقد توفي فلوير في ١٨٨٠، وكان كاتب النثر الذي تتلمذ عليه عدة كتاب شباب جادين في فرنسا وبريطانيا وظهر أثره واضحاً في الكتابة الانكليزية بعد سنوات من وفاته ولعل هذا الاثر يبدو واضحاً في شخصية السيد ولجر في قصة ستيفنسن (ساحل فالسه) فهو تعوزه الخلفية الرعوية التي لدق فلسفي كما أنه فج وحقر في ظروفه لكنه في النهاية ومن خلال تركيز ستيفنسن الشديد عليه، وعليه وحده، كانت لديه الكرامة التي تنأى من حشمة عصية على الانصاح.

نثر موبوسان:

أن المثل الذي قدمه فلوير تعزز بذلك الذي قدمه نلميده موبوسان، الذي كان في نهاية حياته القصيرة نسبياً في ١٨٩٣ أكثر كتاب القصة القصيرة شهرة في العالم. أنه مما يستحق التذكراً جيكون نفسه أطلق عليه تولستوي لقب موبوسان روسياً، من حيث أنهما يمتلكان التمكن من الصنعة وعصوبة الخيال. وكان تأثير موبوسان في البلدان الانكلوسكوتية أنباء، إذ كانت الثورة على القيم الفكتورية لا سيما الصمت الزاء الجنس قد بدأت، وكان ينظر الى موبوسان على أنه (محرر). علاوة على أشياء أخرى.

أنه يخسر عندما يقرأ مترجماً. ذلك لأن الانكليزية تنجبه نحو منح نشره سمعة التقليدية. لكن الذي لا يمكن حتى للترجمة من التعهيم عليه هو سرعة نشره، وكانت هذه مؤثرة بطريقة حيوية تماماً للدرجة لا تقل عن (التحرير) الذي قدمه في مادته. ولعل الكتاب

الفصة الأمريكية

كانت الفصة القصيرة موجودة في الولايات المتحدة الأمريكية لقراءة نصف قرن قبل أن يكتب ستيفنسن (ساحل فاليه) وكانت قد أوسيت نفسها في ١٨٣٧ على أنها شكل فني وطني خاص تماماً بظهور مجموعة ناثانيل هوثورن حكايات تثلّ مرتين. وبعده ظهر في الأقل ثلاثة من اساتذة هذا الفن في عام ١٨٩٠. أما الأسباب التي نقت خلف ظهور الفصة القصيرة في أمريكا بهذه الدراسة وهذا الانتصار فأنها غامضة ضرورة. وكان الأستاذ ولتن لشر يقترح في مقدمته للفصص الأميركية القصيرة الرئيسة. أن الكتاب قبلوا إلى الفصة القصيرة جزئياً، بما يدعو هنري جيمز به «منحافة» الحياة الأمريكية، أي خلوها من نسج اجتماعي غني ومنشأ بك: أنها الحكاية الشاعرية الموجزة وليس رواية الطبع الممتدة المنتشرة التي تكون الشكل الطبيعي لتجارهم الحادة، ولكنها منعزلة وفي الوقت ذاته فإنهم كانوا مستجيبين متوقدين لتطورات الرومانسية الانكليزية والأوربية. أنه تصادم التجربة المحلية والاجتماعية المشتتة مع الرؤية الفنية المتنوعة دون حدود الذي أثبت كونه مثالياً أمام نمو الفصة القصيرة.

وبمستطاعنا أن نقول بثقة مطلقة أن الكتاب الأمريكيين في القرن التاسع عشر كانوا محظوظين في أن يكون أمام أعينهم الانموذج في الشكل متوفر في حكايات هوثورن، ونظريات ادغار آلان بو الفصة القصيرة التي اشتقها من تلك الحكايات. فبالنسبة للكتاب الأمريكي كانت الفصة القصيرة قائمة، هناك، كما يقال (إذا كان في أي من نتاجاتي هو المصاد، فاني أقول انه ليس رعب المانيا أي أنه ليس قوطياً، بل أنه رعب الروح). هكذا يقول بو في مقدمة المجلد الأول من قصصه المعنونة حكايات متنافرة الشكل وزعرية، ١٨٤٠^(١).

وكثيراً ما يتألم النقاد الانكلو-سكسونيون جراء طبيعة انجازات بوكشاكر وكتاب فصة قصيرة، وجراء سمعته العالمية الهائلة. أن ثور بالمقاييس الاعتيادية رضى، إذ لا يبدو أنه يمتلك الانضباط وأنه يكتب بأعلى صوته، كما هو عليه الأمر أما مادته فهي خام ومثيرة، ومخططاته ازاء القارئ واضحة وصريحة. أما قراءه بو في هذا القرن فهم كما يوضح آر. بي. بلاكمر في خاتمة لطبعة (المكتبة الانكليزية الجديدة) فهم الشباب - وكان بإمكانه أن يضيف، وغير

فيها. وفي الحقيقة فإن مورسن يكتب عن مشاهد مشابهة لأولئك الكتاب في أمريكا الذين يكادون أن يكونوا معاصرين بالضبط، ستيفان كرين ودرابزر. فحيث بدأوا مخبري صحف يومية، استمروا ليصبحوا، طبيعياً كما هو الأمر، قاصين وروائيين. وما نراه في أعمالهم، كما هو امر كرين، هو تأثير الطليعة الفرنسية فيهم كما كانت مجمدة في روايات زولا، إذ بكسر تأكيد أهمية المحيط في صنع الشخص.

لكن تأثير الطليعة يرتبط بتأثير الصحافة. ففي العقود الأخيرة من القرن كانت التطورات في الطباعة والتكنولوجيا والزيادة الجماهيرية في التعلم تير معاً وهي جميعاً قادت إلى وجود الطباعة الشعبية بتعبيراتها اليومية والاسبوعية والشهيرة، التي قادت جميعاً إلى ولادة نمط جديد من الكتاب، غالباً ما يكون من أصول دنيا في الطبقة الوسطى، برغم أن هذا قد لا يكون ضرورة. وإذا بحثنا وثيقة (كلاسية)، أو منفردة حول هذا الموضوع وأثره في الكتابة والكتاب لا تجد أحسن من رواية جورج ككنغ شارع كرب الجديد، والتي تتناول من بين عدة أشياء التحول التجاري المتزايد للادب. ويحل هؤلاء الكتاب الجدد: ه. جي. ويلز و آر. نولد بنت. وفي الواقع فإن أعمال بنت المنشورة الأولى ظهرت في الوقت ذاته تقريباً في الكتاب الأصغر والمجلة الاسبوعية نت بتمس، والتي كانت تقامياً أساس الصحافة الجديدة ذلك لأن الصحافة الجديدة وعلى شتى المستويات كان تتاجي الرغبة في العادي والآني واليومي ونعزها. لكن الأمر نفسه يصدق على الطبيعيين، برغم اختلاف الأسباب، فبالأول مرة في عدة اجيال تشترك الكتابة الشعبية والادب في منطقة واحدة، وفي فحوى واحد. فهكذا كانت حياة الطليعة العاملة المدنية توجد فجأة في الادب بشخصها وبأحقيتها، كما لم نغم من قبل في روايات ديكتز.

وفي الوقت ذاته، فإن الشكل، نثر الكتاب الجاد لاسيما كتاب الفصة القصيرة اقترب في عدة أرجه كثيراً من نثر الصحفي. وفي الحقيقة كان أول أنموذج عظيم لهذا الشكل في الانكليزية البريطانية قد ظهر أمام العالم المندهل بقراءة ست سنوات قبل ويلز وبنت وسورس، وستيفان كرين وحتى ستيفنسن في (ساحل فاليه). كان ذلك روبرت كيلنج.

المتعلمين. ولكن كما يبين بلاكمير جعل (الكتاب العظيم في فرنسا - بودليير ورامبو ومارلر وفاليري من شخصيات عظيمة، وفناناً كبيراً). لكنه بقي بالنسبة للنقاد الانكليز مكسوبي يمثل كاتباً متحدياً بصلاية.

لقد كان هو السباق في مائدة الرواية العلمية والخالق الفعلي للقصة البوليسية. ان قصصاً شأن (الجرائم في شارع مورغ) و (الرسالة المسروقة) مازالت تثير السورور بحكم تركيزها واستخدامها الذي لا يكل للمنطق الاستدلالي، أما براعتها فانها قد تبارى بقصص شريك هولمز لكاتب دويل الذي أعقبه بعد نصف قرن، دون أن يتفوق عليه. لكن مساهمته الفعلية للمشكل كانت أكثر أهمية من هذه: انها بالضبط قصص رهبة الروح.

سقوط بيت أشر:

لا بد من الاقرار أن بعض هذه تركيبات واضحة تماماً، مخترعات ذكية بارعة لتخويف القراء غير معقدي الخبرة والثقافة. ومخبرنا برقي مقال له بعنوان (فلسفة التأليف) أو الانشاء كيف كتب قصيدة (الغدا) أو (الغراب الأسود) بادئاً (لابعد الان) إطلائاً على أنها أكثر الاصطلاحات رثائية وبرودة يعرفها عائداً الى الخلف من هذه النقطة، واجداً خرافته في انشاء عملية الكتابة. لكن هذه الطريقة في العمل هي ليست طريقة بو الدائمة اطلاقاً، كما هو الامر في (سقوط بيت أشر)، التي من المحتمل أن تكون أروع قصصه في احتواء كثير منه، وتكتيفه. فمن الظاهر أنها تبدو للوهلة الاولى خليطاً لثروة رومانسية^(*) متطرفة. لكنها بالطبع أكثر من ذلك بكثير. كان و. هـ. آردن يشير في مكان ما الى (المنظر الطبيعي المتخيل) في شعر بر، حيث أن منظر القصص أو موقعها الطبيعي قلما يعكس أجواء أمريكا الشمالية. وفي الواقع فإن الولايات المتحدة الأمريكية وأنامها قلما يوجدون في هذه القصص. فتتخذ قصصه البوليسية من باريس موقعاً، باريس التي يصرفها بومن خلال روايات بلزاك وموجين سو. لكن المنظر الخلفي يشتق في غالبته من الشعراء الرومانسيين شأن كوليرج وشيلي وبخاصة، مجهزاً بعدة الرواية القوطية، من قصور مهجورة وأقبية وغرف تعذيب وقبور. ان (سقوط بيت أشر) تؤشر استكتندة موقعاً كما رأها بو في خلال روايات ولتر سكوت، وتعزز هذا الانطباع بأسم الشخصية المركزية وودرك أشر.

انه منظر مهجور بكاد يكون خائياً. إذ لا يوجد منزل آخر أو سكني في القصة. وهناك ثلاثة أشخاص رئيس فقط وودرك، أخنعه مادلين، وسارد القصة الذي لا تعرف اسمه. وهناك إشارة أو اثنتان للفلاحين، ولهما يرجع الفصل في المعلومة المهمة هذه: لقد عرفت أيضاً الحقيقة المدهشة تماماً التي مفادها ان عرف أشر المعزز لم يخلف فرعاً مستمراً في أية مرحلة. وبكلمة أخرى فإن العائلة برمتها تقع في عطف الانحدر والانقراض المستمر. . . . وباستثناء تنويع تافه ومؤقت فإن العائلة كانت هكذا دائماً. . . . ولعل هذا النقص الذي ربما كان موضوعاً ملازماً ومن ثم التنقل اللاحق الذي لا يعيد لأثر الاسم من السيد للأبن، الذي قاد مع طول المسلة الى تعريف الاثنين بحيث يخلط العنوان الاصلي للمقاطعة بالتسمية المغيرة غير الدقيقة (بيت أشر) - وهي كنية تتضمن في عقود الفلاحين الذين يستخدمونها العائلة وتقرر العائلة معاً.

ويمكن أن يصير المنزل على أنه الغلاف أو الجسد الذي توجد فيه الروح والعائلة. بكلمة أخرى أنه التجسيد الخارجي لعائلة تميزت لأجيال بالانقراض الشديد بحيث لم يبق منها غير اثنين هما وودرك ومادلين. وهما توأمان بينهما تقوم دائماً تعاطفات ذات طبيعة عسيرة الفهم). ولا يمكن أن يكون التلميح بوجود علاقة سفاح بين الاثنين أكثر جلاء.

ان سارد القصة هو صديق قديم لودرك، وربما صديقه الوحيد، وجاء الى المنزل استجابة لدعوات عاجلة من وودرك. وعندما تقرب من القصر شعر بضيق كذلك الذي يحصل في كابوس حيث بداله (أن حول القصر والملك برمنه جواً معيناً خاصاً بهم ومحيطهم المباشر. انه جولا تقارب بين وبين هؤلاء الجنة، بل يبحث من الاشجار، المتأكلة المتفرضة والحائط الكتيب والبركة الصامتة - وبخار ومائي غامض، قاتم، كسول، لا يتميز الا بعد لأي بلون الرصاص). وتتمحور (السمة الفعلية للبنية):

ان السمة البارزة بدت في القدم المفرط. وكان تشوه الألوان بحكم التقدم كبيراً. وانتشر القطر الدقيق على الخارج برمنه، يشدلي في شبكة متداخلة لطيفة من الافاريز. لكن كل هذا كان معزولاً عن أي أنهيال هائل، إذ لم يسقط جزء منه، وبدت هناك حالة عدم نيات متوازن متوحشة بين التكيف الكامل للأجزاء وبين الحالة المفككة للمصخور متفرقة. . . . لكن عين المراقب المنقبة قد تكتشف شفاً يصعب تمييزه يمتد من سقف البنية في الواجهة،

ليدي مادلين لم تعد حية وأنه بسوي دافء على جنبها نمددة أنسويس في أحد الأقبية. وحمل الرجلان الجثة الى مثنى لها. وتدهورت وضعية أشرف بعد الدفن. يقول المتحدث هناك اوقات فعلا كان فيها ذهنة المتوتر باستمرار ينوء بسرى يضغط عليه، لكنه لكي يفصح عنه يشاغل من أجل شجاعة لازمة لذلك... ليس عجيبا بعد هذا أن ترعني وضعيته لدرجة أن المدوى أنتقلت الي شعرت بالتأثيرات المفطرة لخرفاته واهامه المدهشة والفاعلة برغم ذلك نسري في بدرجات بطيئة لكنها مؤكدة.

وعندما عاد الى فراشه في الليلة السابعة أو الثامنة بعد دفن السيدة مادلين كان المتحدث أو الراوي يشعر بتأثر عميق بمواقف السيد أشرف. في تلك الاثناء جاءه أشرف، وكان قلقل متوتر هو الآخر وحاول الراوي الترويح عنه بقراءة حكاية بسيطة بدت تعكس دون حذر الظروف التي يمر بها الاثنان وعندما قرأ في القصة أن الدرع الفضفي المعلق على الحائط سقط على الأرض (بصوت طلاق رهيب مجلجل) أخذ ينتبه الى (اصداء واضحة جوف، معدنية، مصلصلة لكنها مكونة كما يبدو). أما أشرف فان عينيه (أنحنتا بتركيز امامه) وتحدث بهمس خفيض عجول مثرى:

(... لم اسمعه؟ - نعم سمعته، وكنت قد سمعته، منذ امد، منذ امد... عدة دقائق، عدة ايام كنت قد سمعت ذلك - لكنني لا أجرو - أشفق علي أنا التعيس البائس - لا أجرو - لا أجرو على الكلام. لقد وضعناها حية في القبر).

وفي أنفجار أخير كان يصرخ (مجنون! اني أخبرك أنها تقف الآن عند الباب! كانت الالواح القديمة الواسعة ترجع ببطء الى وراء وكأنها تستجيب لهذه الكلمات لتكشف عن (جسد السيدة مادلين سيدة أشرف المتعصب المتلفع بالكفن):

كان هناك دم على رداثها الأبيض، والثار نزاع مرير على كل جزء من هيكلها النحيل وبقيت توتجف للمحطات، وهي تسرع الى الاسام والخلف على عتبة الباب، ومن ثم وقعت ثقيلة على شخص أخيها وهي تطلق صيحة خفيفة نائمة، وحملته معها الى الأرض في عذابات الصوت الأخيرة العنيفة جثة، ضحية للرعب الذي توقعه.

وهناك مرة أخرى التلميح الصريح الى وجود حب غير طبيعي لا يقاوم. كان الراوي يهرب من المنزل:

فجأة شع على الطريق نور ساطع، ونظرت الى الوراء لأرى من أين جاء هذا الشعاع غير المعتاد ذلك لأن خلفي لا شيء غير

مارا الى الاسفل في الحائط، باتجاه متعرج حتى يصعب في المياه الكثيرة الراكدة للبركة.

كنت قد كتبت الجملة الأخيرة بحرف مائل في هذه الفقرة لأني أعتقد أن الفاري، قد يتبين فيها مفتاح القصة، والعامل الموحد بين البيت وساكنته.

وعندما دخل بيت أشرف كان المتحدث قد أتيد الى غرفة (واسعة ومرتفعة السقف) يجلس فيها أشرف. لكن هذا المضطع لا يد من اقتباسه:

كانت الشبائيك طويلة، ضيقة مدببة وعلى ارتفاع هائل من الأرض البلوطية التي كانت صلبة البلوغ من الداعل اما خيوط الضوء القمرية الباهتة فقد تسالت خلال الزجاج المعروش، بحيث أنها جعلت من الامور الموجودة البارزة واضحة بما فيه الكفاية لكن عيشاً تحاول العين بلوغ الزوايا الأبعد في هذه الغرفة، أو تجاوب السقف المقنطر والمزين بنقوش نادرة. وتنسدل على المحيطان ستائر قاتمة وكان الاثاث العام كثيراً، غير مريح، متضاد ومهزي. وتنتشر متشرة عدة كتب وأدوات موسيقية، دون أن تمنح المشهد أية حيوية. شعرت اني استنشق جواً من الحزن. ثمة كآبة لا علاج لها، عميقة وصارمة تحلق فوق، وتخلخل كل شيء. عند دخولي، نهض أشرف عن أريكة.

وبرغم سعة هذه الغرفة، لكن المؤكد أنها توحى برؤاب، أو الا بعد من ذلك، بقبر. ذلك لأن دلالة القبر تستمر في القصة بكاملها. ففي وصف صورة أشرف التي دعاها بو (التجريد) في توقع للتطورات المقبلة في الفنون التشكيلية التي ستحصل بعد سبعين عاماً، جاء ما يأتي:

كانت صورة صغيرة تقدم مدخل كهف أو نفق طويل متعاصد بحيطان منخفضة ملس، يهز، دون انقطاع أو ترتيب وأدت بعض النقاط الكمالية المعنية في التصميم فائدتها بصورة حسنة في نقل فكرة أن هذا الأثر يقع في عمق هائل تحت سطح الأرض. ولم يلحظ أي مخرج في أي جزء من هذا الامتداد الهائل، ولا يبدو أي مشعل أو مصدر ضياء اصطناعي هناك، لكن تدفقاً من أشعة شديدة كان يتهمر في كيان، مغرقاً أباه ببهاء شاحب غير مناسب.

ففي (سقوط بيت أشرف) بدت الفخامة الهائلة والمحدودة على انهما شيء واحد.

وأخبر أشرف بشكل مفاجيء وسريع المتحدث بعد عدة آباء بأن

غريب مجتمعات بالمتن الانكليزي أو الأوربي ليس بالمستطاع كتابة رواية، كما أن تأكيد السرد الأمريكي منذ كوبر - كما بين ريجارد جيز في الرواية الأمريكية وتقاليدها - كان على البطل المنعزل الوحيد، الذي هو أوسع من الحياة عده لأنه وحيد. هذه هي مميزات النقد، لكنها تؤثر التباين المتكررين السرد الأمريكي والأوربي. ذلك التعريف الذي يشو أساساً. أن يومهم هنا لأن قصصه تبدو ممثلة للدليل غير مباشر، أو ليس هناك حتى بمجتمع قائم إطلاقاً في (سقوط بيت آش) مثلاً.

لكن هوثورن الذي يكبر بوحش سنوات هو كاتب أحسن بكثير من كل ناحية إذ أن كتابته تبدو من الحداثه بحيث أن من المستحيل ونحن نقرأ اليوم الانشعر بتقارب مع كافكا. يبدو هوثورن وكأنه يكتب شأن شخص يتوازن على الحدود بين الواقع والحلم، بين أزماته والماضي التاريخي.

ولهذا فإن قصصه تكتظ بالغموض وهي تدعو إلى أكثر من تفسير واحد. أنه استكشف واستغل أيضاً استخدام عايسمه (يقول ونتر) في دفاع عن العقل الامكانات البديله، ويبدو أنه واثق من أسلافه البيورنانيين عقدة الذنب التي تكبد خطاياهم في موروث من القصة الرمزية حوله إلى رمز أكثر شفافية وغنى دون حدود. وكما يكتب دانيال هوفمان في الشكل والخرافة في الرواية الأمريكية فإن (القصة الرمزية مصممة من أجل تيسير اليقين)، حيث يقوم هوثورن وميلغل (باستخدامها في خدمة البحث والشك وفي بعض الأحيان في تأكيد القيم البشرية هزلياً وفي مجرى العملية قاما بتحويل الرمز القصصي إلى طريقته رمزية).

سمات كتابة هوثورن:

ونجد القصة المبكرة (السيد كنسمان وميجر مولين) مميزة لطريقة هوثورن فهي تشدق بمقطع من المعلومات التاريخية الضرورية، حيث أن الجملتين في البداية تذكرا: أنه بعد أن أفترض ملوك بريطانيا العظمى حق تعيين الحكام المستمرين بالقبول الجاهز والعالم الذي كان يمنح إلى سابقهم في ظل اللوائح الأصلية. إذ أن الناس ينظرون بتفحص غيور لممارسة السلطة التي لا تثبت منهم.

ولعل الجملة الأخيرة هي الدليل في تفسير القصة، أو أحد الأدلة في هذا المجال، ذلك لأن القصة تقوم في أنكلترا الجديدة

المنزل البعيد وظلاله. كان ذلك وهج القمر بدرأ كاملاً أحمر يلون البدم يشرق بهاء خلال ذلك الشق الذي ما كاد يتضح وتكررت امتداده من سقف البناية متراجاً إلى القاعدة. وبينما كنت أحدى، أخذ هذا الشق بالاتساع بسرعة، ومن ثم جاءت دفقة عوامة ربيع حاد. كان المدار الكلي للجسم السماوي يتفجر أمام ناظري مرة واحدة - ذهني يترنج وأنا أرى الحيطان الرهية تتباعد مشقة من بعضها - كان هناك صوت صائح صائح كأنه صوت آلاف امواج المياه، وانفلقت البركة العميقة الرطبة بكأبة وصمت فوق أشنات (بيت. . . آش).

من هو إلى هوثورن:

إن القصة مبالغه ومفرطة في التناثر لكنها ليست غير معقولة، وثاقبة تماماً. أنها أكثر بكثير من مجرد ممارسة أو تمرين في إباحية الموت إذ أن بيت آش وعائلة آش تم إقران بعضهما البعض بحيث أنه في المقطع الأخير من القصة عندما اتسع الشق في الواجهة، أخذنا ندرك أن مارآينا معروضاً هو تفسخ وانهايار التجسد البشري. فكما يقول د. ه. لورنس، أن بو هونويع من علماء (الذهن الرومانسي الشاذ، غير الطبيعي).

لكن قوة كتابة بو ونفوذها متبعا المكانة لأنجاه في الكتابة الأمريكية كان قائماً فيها منذ البداية، ذلك الاتجاه المسمى بالقوطي. وهذا الانجاه يجد أصوله في الضرورة التاريخية، ذلك الموقف الذي وجد الكاتب نفسه فيه في الأيام الأولى من الولايات المتحدة، وليس في البدعة الأدبية، برغم أن الأخيرة عامل مساهم أعطى الشكل للاتجاه. وعندما نلاحظ القصص الأوربية العظيمة، قصص تورجنيف وموبوسان وجيكوف وكيلنج وجويس وفيركس وبابل ولورنس وأكونور وبرجت نجد أن خلف كل منهم حضور المجتمع برمه وضغطه. مكتظاً، كثيفاً ومعقد، ولا يكون هذا الشعور أقل قوة عندما نركز القصة على فرد واحد. فنحن نعي أنه يرتبط بجماعته في عالم قائم، متوارث طويل، بالآلاف الجيوب التي لا تكاد تكون مرئية.

ولدينا اقوال كوبر وسمز وهوثورن لكي نرى أن هذا الأمر لم يكن ممكناً في الكتابة الأمريكية في أيامها المبكرة إذ ذكر هوثورن أن كتاباته القصصية هي رومانسيات، وليست روايات، إذ في

لم تبق هناك غير مهمة عامة، تقرب إلى الصمت. وأمام عيني روبن مباشرة كانت ثمة عربة مكشوفة. وهناك كانت المشاعر على أشدها توهجاً. وهناك أشرف القمر كأنه النهار. وهناك بكبرياء القبطان كان قريبه الميجر مولين.

كان رجلاً كهلاً، دون تكوين ملوكي ضخم، بملامح قوية مربعة توحى بروح. ثانية، ولكنها برغم ثباتها وجد أعداءه السبيل إلى هزها أما تكوينه فقد كان يشار بأرتعاش سريع مستمر جاهدت كبرياءه على منعه حتى في تلك الظروف حيث الأمانة التي لا نطاق. لكن الوحشة الأكثر إيلاماً هي عندما التفت عيناه بعيني روبن، إذ أن من المؤكد أنه عرفه منذ الوهلة الأولى، والشباب اليافع يقف مشاهداً أمانة رأس غزاة الشيب في مسيرة مشرفة. حدث كلاهما في الأخير بصمت، وارتعشت ركبتا روبن، وانتصب شعره، بمزيج من الشفقة والرعب.

وبرغم أن السؤال لم يثر من قبل هولوت، لكننا لابد أن نشير: من يقف وسط هذه المهزلة؟ أنه روبن بالتأكيد، كما هو أمر قريبه. كان يسمع الضحك من حواليه، وكان يأتي على وجه التخصيص من الناس الذين التقى بهم ونجداهم في المدينة منذ مجيئه من الريف. تصاعد الضحك، ومن ثم:

أُنشِرت العدوى بين الجمهور، لكننا سرعان ما اصطادت روبن الذي أطلق ضحكة تنال الشارع صداها. فكل واحد كان يهز ضاحكاً مفرغاً رئتيه. لكن صبيحة روبن كانت الأعلى هناك.

وزاوال الجمع مسيرته. وبقي روبن والشخص وجيد بن على مدرجات الكنيسة. وهذه هي سطور القصة الأخيرة: قال، بعد وقفة لحظة (هل لك أن تسعني قليلاً لندلني على قارب الصور؟)

قال رقبته مبتسماً (أنك اعتمدت موضوعاً جديداً في الاستفسار أذن؟)

قال روبن بحفاوة (أي، نعم ياسيدي. شكراً لك ولأصدقائي الآخرين. التقيت بقريبي في النهاية، ولن يرغب في رؤية وجهي ثانية. بدأت أشعر بالملل من حياة المدينة، ياسيدي هل لك أن تريني الطريق إلى قارب العبور؟)

قال الرجل (لا، يا صديقي الطبيب روبن، ليس الليلة في الأقل. في بضعة أيام إذا رغبت سأكون مساعداً في التعجيل برحلتك. أو إذا رغبت أن تبقى بينما. فلربما تقدر على الصعود في الحياة دون مساعدة فريق الميجر مولين مادمت شاباً حاذقاً).

(في أمريكا) في مطلع القرن الثامن عشر.

أما القصة نفسها فأنها تبسدي، في المقطع الثاني: (أنها تكاد تحدث في التاسعة في مساء مقرر عندما جاء قارب من محل العبور بمسافر واحد) وقد لا يكون النهر ستايكز، لكن من الواضح أنه قد يكون الحدود بين عالمين، أو بين سبيلي حياة في الأقل. ويدعى المسافر المنفرد الذي يبلغ من العمر سبعة عشر عاماً روبن وقد قدم إلى المدينة باحثاً عن قريبه المعروف والتميز الميجر مولين، ومن خلاله على ثروة. ونوقع أن يكسب من كرم مقاصد قريبه، إذ كما يقول عن نفسه (لي اسم شاب حادق تماماً).

كانت حياة روبن واسمه يوحان بسدة أشياء، بينها التزاهة والسذاجة السرعوية، ولغاية الآن كانت حياته مقضية في أعمال تقوى رعوية، بما يجعل المرء يعتقد أنها عبارة عن نسخة مثالية لأحلام الحدود والأبناء المزمسين. لكن المدينة أثبتت كونها مختلفة وعندما سأل عن الطريق إلى منزل قريبه الميجر، هزى وسخر منه وهدد بالجلد. وطالب أحد المسارة، بأن يذله على قريبه. فأجابه الرجل وهو يميظ اللثام عن وجهه (فلترقب هنا مدة ساعة، وسيمر الميجر):

نظر روبن بأندھاش وفرغ إلى ملامح المتحدث. فالذي لمح في النزول هو الجبهة بيرونها المزدوج والانف المعقوف الواسع، و الصاحبين الرئيين والعينين المتقدنين، لكن ملامح الشخص تعرضت إلى تفسير منفرد، أو على الأرجح تفسيرين فاحد جانبي وجهه كان يشع بإحمرار شديد، أما الثاني فإنه أسود كمنتصف الليل، أما الخط الفاصل بينهما فهو جسر الانف المريض. أما الفم الذي بدا وكأنه يمتد من الأذن إلى الأخرى فإنه كان أسود أو أحمر، يتعارض مع لون النخذ، أما الانطباع المتكون فهو أن هناك شيطان النار وشيطان الظلام، اتحدا في صنع هذا الكيان الجهنمي. كشر الغريب مبتسماً في وجه روبن، معتماً على قسامته الملونة، وغاب عن الانظار في لحظة.

وانتظر روبن قريبه على مدرجات الكنيسة، ورافقه في تلك الاثناء شخص. وكانا بسمان لقطاً. صوت بوق، وضحك مختلط مشوش. واستيقظت المحلة برمتها، وأندردت أفواج كبيرة من الشر بيطة نحو الكنيسة بينهم قائدهم، خيال في بزة عسكرية، ماسكاً بسيف مشهور. عندما مر حديق في روبن أنه الرجل ذو القسامات الملونة الذي تحداه روبن قبل ساعة. وأطلق أمراً كالرعد، فتوقفت الابواق ومات الصياح والضحك:

أما مكان القصة فهو سالم في نهاية القرن السابع عشر، حيث مناسبة عبد الموتى في تشرين الثاني، وهي مناسبة مربعة في كل البلدان المسيحية، كما كان شأنها قبل المسيحية، فهي ليلة نهوض الموتى ليجوبوا الأرض. في تلك الليلة كان الشاب كدمان براون يبدأ رحلته، ولم يمر على زواجه غير ثلاثة أشهر. أنها رحلة في الغابة، ونحن نعلم بالافتراضات التي تكتنف مثل هذه الرحلة بالنسبة لبيوريتاني أنكلترا الجديدة [منطقة بوسطن وما حولها في أمريكا] أذ أن براون يسدو شارعاً في هذه الرحلة وكأنه في حالة اضطراب عصبي. أما زوجته الشابة فيث^(٩) (ولا يحتاج هذا الاسم إلى تأكيد برغم وضوح أن تبعاته الرمزية ليست الية حسب) فترجوه ألا يتركها في هذه الليلة بالذات، ولكن دون جدوى مصراً على أنه بعد هذه الليلة يمشك بها، تابعاً أياها إلى الجنة.

عندما كان وحيداً في الغابة، عمه الخوف، ذلك لأن الغابة هي موطن الشيطان. عند ذلك أبصر شخصاً ينتظره، بحلة (جادة ومحترمة) وريشه الرجل على تأخره فأوضح براون (أن فيث أحزنتي قليلاً) ونحن نعرف ما تنطوي عليه العبارة من علة معان. وأوضح براون تردده الأخلاقي إزاء المهمة الحالية، حيث أن عائته تميزت بكونها جيلاً من التزيهين والمسيحيين الطيبين منذ أيام القديسين. وأجاب الرجل الكهل قائلاً:

قول حسن يا كدمان براون. كنت وثيق العلاقة بعائلتك، كما لم يكن ذلك مع جميع البيوريتانيين. وليس هذا بالأمر الهين. ساعدت جدك، الحاكم وهو يجلد بالسوط امرأة صاحبي^(١٠) في شوارع سالم، وكنت أنا الذي جثت لأبيك بعزمة خشب الصنوبر بعد أن أشعلتها في موقدي لكي تشعل النار في قرية هندية في حرب الملك فيليب. كان صديقي، وكما كانت لدينا أحداث لطيفة طوال هذا الطريق، عائدتين جنتين بعد منتصف الليل. لهذا تراني هازماً على صداقتك من أجلهما.

وساراً معاً ليلتهما بأخرين، كدي كلويس، (وهي سيدة تقية وكنوة علمته التلقين الديني في صغره) وديكن كوكن والكاهن بنفسه (ويمكن أن نلاحظ أن ديكن كوكن حكم بالاعدام لممارسة السحر في ١٦٩٢، من قبل محكمة كان أحد أجداد هوثورن في عضويتها). وسمع براون كدي كلويس ترحب برفيقه على أنه (الشيطان) (بصورة صديقي القديم كوسب كدمان براون، جد الشاب الخفيف الذي أماننا اليوم) وعندما عرف بشخصية رفيقه، وبأن كري كلويس هي ساحرة، وإن ديكن كوكن والكاهن متورطان

ويسدولي أن هذه القصة هي من قصص الاسرار والغموض [القصة البوليسية] بصورة أساس برغم أن بعض عناصرها يمكن أن تتكشف بسهولة. أن أغلب المتظاهرين كانوا يتزبون بملابس الأميركيين الهنود، لكن هذه طريقة معتادة في التظاهرات ضد البريطانيين في المستعمرات، كوسيلة للتنكر، وربما أيضاً كسحر متعاطف يتبع للمواطن الملتزم بالقانون أن يتقمص الوحش الهندي. ولعل الرجل ذا الوجه الملون قد يوصف بالطريقة ذاتها. برغم أن هوثورن يدعونا إلى تأمل طبيعته الرمزية فما الذي يكون أكثر طبيعية من أن يبحث قائد انتفاضة ضد السلطة عن وسيلة للبقاء مجهول الهوية، معتمداً لذلك قناع المهرج؟ ولهذا فعندما نلاحظ القصة في مجالها هذا تكون معنية بمغامرات شاب رعوى يجد نفسه خطأ في اضطراب داخل المدينة. لكن الأسئلة تبقى عديدة.

التأسيس الفني في التجربة:

فمن الواضح أن القصة معنية بالتأسيس، التأسيس في طبيعة العالم الفعلي، أي أنها حول فقدان البراءة، ذلك لأن مدينة الرواية ماهي إلا (سوق غروب) مصغر. كما أنها تعني بلزوم أن يقف الإنسان على قدميه: أذ أن العزيمة كما يقترح هوثورن في المقطع الأول تنطلق من الشخص نفسه وعندما نريد توسيع هذا التفسير فإن القصة ترمز أيضاً للمستعمرات الأمريكية وهي على وشك الحرب الثورية، أو أنها قد ترمز إلى مايسمي جيمز (المصير المعقد) الذي ينطوي عليه أن تكون (أمريكية) ويتكون جزء منه في (تقديس خرافي) لكن ما هو أنكليزي أو أمريكي. ولكن لماذا يكون ضحك روبن هو الأعلى؟ هل أنه اعتراف وأدراك بأن ادعاءاته وتظاهراته وسذاجته وضعته في موقف مزيف؟ هل أنه ضحك ينطوي على المفارقة؟ تعبير عن الاحباط؟ هل أنه أقرار جذل بأن كيان الانسا الأعلى قد أطيح به؟ أنه ضحك نحمرر وانطلاق، هذا أكيد. ولكن من هو الشخص الذي أنتظر بمعينه على مدرجات الكنيسة وكما أخبرنا، أعترضه بلهجة (عطف فعلي)؟

إنه (الشاب كدمان براون) الذي يعد ذا أفق شمولي غني بالغوامض، (والشاب كدمان براون) هي القصة الأبدع بين قصص هوثورن. لكنها قصة تأسيس أيضاً، تأسيس في الخطيئة.

كهول الكنيسة الأجلاء بهمهمسون بشهوانية داعرة لعداري منازلهم اليافعات، كم من امرأة متشوقة ألى أفعال الارملة متحت زوجها عند ميماد نومه الشراب الذي أتاح له نومه النهائية على صدرها! كم من شاب يافع أستعجل ميراث والديه! كم من شابة جميلة - لا تتخجلن أيتها الجميلات حفرت قبراً في الحديقة داعية أياي وأنا الضيف الوحيد حضور - جناز - رضيع! بحق تعاطف قلوبكم مع الخطيئة سوف ترون أماكن الجرائم كافة سواء كانت الكنيسة أو غرفة النوم أو الشارع أو الحقل أو الغابة، وسوف تصرحون لمراى الأرض برمتها لوشة ذنب واحدة، نقطة دموية كبيرة. وأكثر من ذلك سوف يكون من شائكم التسلل في كل صدر حيث سر الخطيئة العميق، منبع الفنون الشريرة كافة، حيث الممين الذي لا ينضب للدوافع الشريرة التي ليس بمستطاع القوة البشرية تحقيقها في أفعال. الآن يا أولادي فلينظر احدكم الى الآخر).

وفعلوا كذلك. وفي ضوء المشاكل التي أوقدتها جهنم أبصر التمس فيتموزوجة زوجها يرتعشان أمام المعبود غير المقدس. وقال الكيان (ها أنتم هنا يا أولادي) بصوت عميق جاد، حزين تقريباً في خشيته اليائسة، وكان طبيعته التي كانت ملائكية في يوم ما تبكي هذا المرق التمس، (بمستطاعكم اعتماداً على قلوب بعضكم البعض أن تمنسوا أن الفضيلة ليست مجرد حلم. هل أنكم الآن أمام الواقع دون خداع.

أن الشر هو في طبيعة البشر. بشر يجب أن يكون محط سعادتكم وحده. اهلاً بكم يا أولادي ثانية الى لقاء عنصر البشر هذا) وبعد الاستماع الى هذا الكشف ازاء شمولية الخطيئة وسيادتها وقف كدسمان براون وفيث بجانب بعضهما البعض، الزوجان الوحيدان كما يبدو اللذان كانا يترددان على شفا الشر في هذا العالم المظلم) وصاح براون بعدما نظر حواليه للذنب السري الذي ينطرح في وجوه من حواليه: (فيث! فيث! انظري الى السماء وقاومي الشرير). وفجأة وجد نفسه وحيداً في الغابة أذ كل شيء اعتيادي ومسال.

وعاد في صباح اليوم التالي الى سالم وهو (رجل مرتك). وفي شارع القرية التقى الكاهن، ونفر عنه في جفاء كمن يتجنب لعنة، كما رأى كدي كلويس تقف عند نافذتها تلقن شابة صغيرة جاءتها بحليب الصباح، فسحب الطفلة بعيداً كمن يخلبها من (قبضة شيطان). وكانت (فيث) بجذائلها تنتظره. فنظر الى وجهها (بشدة

في عبادة الشيطان. كما هو أمره أيضاً يحكم الذنب المتوارث اتخذ براون من جذع مقطوع مقعداً له رافضاً التقدم.

ومر بحالة من الهلوسة، حيث وجد نفسه بين جمع من أهالي سالم، فصرخ (بوجود السماء في الاعالي وفيث في الأرض أجد أنني ثابت متماسك ضد الشيطان). كان هناك صوت واحد، صوت امرأة شابة، تعلن نواحيها، ولكن يحزن غير أكيد، طالبة صدقة ما، لربما يحزنها أن نحصل عليه في حين أن الجمع غير المرئي من قديسين وغارقين في الخطيئة يدفعونها للتقدم.

صاح كدسمان (فيث) بصوت يائس قنوط معذب، لكن اصداه الضاربة كانت تسخر منه، مكروه (فيث، فيث!) وكان تصاه مرتبكين يبحثون عنها في ذلك المكان المقفر...

صرخ بعد لحظة من التردد ضاعته فيث⁽⁹⁾ ليس من فلاح على الأرض، والخطيئة ما هي الا أفس. تعال أيها الشيطان. اليك يسلم العالم).

وبعدما مناه اليأس بالجنون اضحك طويلاً وعالياً، وقد تذكرنا هذه اللحظة برد فعل روين المشابه لربما قنوط في قصة (فريو الميجر مولن)

وظهر كيان مظلم وصاح صوت ترددت أصداؤه في الغابة والحقل (آتوني بالذين تحولوا الينا). وتقدم براون الى الامام حيث التجمع الطغي (الذي شعر اتجاهاه بأخوة كريمة مصدرها كل ماهو شرير في قلبه). وجاء الى هناك أيضاً (كيان نحيف لأنثى تنظي وجهها بيرقع. بين كدي كلويس مدرسة التلقين الديني التي وبين مارشا كروي التي حصلت على وعد الشيطان بأن تكون ملكة جهنم).

أما في خاتمة القصة فقد جاءت موعظة الشيطان:

قال الكيان الأسود: (اهلاً بكم يا أولادي الى حيث لقاء مرقكم. ها أنتم وجدتم وأنتم مازلتم ياقعين طبيعتكم ومصيركم. يا أطفال! أنظروا خلقكم):

فاستداروا، وفي صفحة لهب تشع كان عبدة الشيطان يقفون وعلى كل وجه ابتسامة تشع بظلام. قال الشكل الاسود مستنكاً: ها أنتم ترون كل من قدستموه في صغركم تصورتهم أكثر قدسية منكم، وكنتم تعملون من خطاياكم، مقارنين إياها بحياتهم الصالحة وطموحاتهم المشبعة من أجل الجنة. لكنهم ها هنا في متدنى عبادتي. الليلة ستتيح لكم معرفة أفعالهم السرية كيف كان

وصراحة وحزن مارا دون أن يحيتها).

ويتساءل هوثورن عما إذا كان براون قد نام في النهاية وحلم بمثل هذا الكابوس عن لقاء السحرة؟ لم يجب عن هذا السؤال. لكن نتائج التجربة الليلية بالنسبة لبراون، سواء كانت هذه حلماً أو حقيقة، يطرأها المقطع الأخير من القصة:

لقد أصبح كياناً صارماً، حزينا متأملاً بعض، عديم الثقة إن لم يكن تمساً منذ ليلة

اهتمامي أولهما العزلة براون عن المجتمع عن عائلته على حد سواء. فهو يتعد بجفاء عن زوجته وعن معتقده الديني، لأنه عرف أن النفاق الأساس والشامل يمثل حقيقة الحياة.

ملفل وعزلة الفرد

لكن نتيجة الوعي بالخطيئة على أنها حقيقة شاملة قد لا تكون العزلة ضرورة. لكن هذا الوعي قد يكون مريحاً، ومصدراً للمعطف البشري، والعس بالأخوة مع البشر. أما حقيقة فإن الأمر ليس كذلك للشباب كدمان براون فتراجع إلى نية هوثورن في جعل الموضوع نقداً للطبيعة الأحادية والأكره لبيوريتانية انكثرتا الجديدة. أن هوثورن لا يؤيد الأنزاع، وهي نقطة تتعلق بما أنا بصدد. ذلك لأن القصة تحصل في داخل براون نفسه. ذلك ماأكده هوثورن عندما جعل من تجربة براون داخل حلم، أي أن هذه القصة المعقدة تختلف شأن قصص ادغار الان هو عن القصة الأوربية عامة من حيث تأكيد تجربة الفرد على أنه فرد، وليس أنه عضو في مجتمع إلا من ناحية هامشية.

وتوجد سمات مشابهة في قصص كاتب أمريكي لا يقل شأنًا هو معاصر هوثورن هرمان ملقبيل الذي تأثر كثيراً بتطبيقات هوثورن. فقصته (كاتب العدل بارنلي) هي مثلاً غامضة تماماً بالرغم من أن المكان والزمان فيها مألوفان:

مكتب محام في شارع (وول) في أربعينات القرن الماضي أنها مشابهة لمكاتب المحامين في روايات... ديكنز ومن الواضح أنها تدلن لديكنز كثيراً.

وازدهرت مهنة محامي حتى أنه جاء بكاتب عمومي آخر هو بارنلي، الذي وصفه بأنه (منتظم بشحوب، ومخزم بشكل يستدر الشفقة ويوحيد تمس دون شفاء) وهكذا يعد بارنلي مقنعاً في ممارسته المهنة لكن يرفض القيام بأي شيء عدا مهنته الدقيقة.

أما اجابته لأي طلب أوجاه، فهو (أفضل إلا أقوم بذلك) يكشف المحامي أن بارنلي أتخذ من المكتب سكنه، وعندما أمره بمغادرة المكان، أجاب (اني أفضل ألا أغادرك ياسيدي). وفي النتيجة، كان المحامي هو المقادر. إذ اتخذ مكاتب جديدة لكن بارنلي رفض التحلي عن سكنه، برغم أنه متأخر الان من قبل محام آخر. ولأسباب لا يستطيع المحامي شرحها لنفسه، برغم أنه يبرز مشاعره بأشادات إلى المبادئ المسيحية، كان المحامي يشعر أنه مسؤول عنه، وعندما عرف أنه وقد طرد بالأكره، واعتقل وأرسل إلى نومبرز. سجن مدينة نيويورك زاره هناك، وتبرع بالدفع عن وجبات طعامه أما رد فعل بارنلي.

(أفضل الا أنفدى اليوم. انه أمر لا يتفق معي. أني غير معتاد على الفداء). واستدار نحو الحائط. وبدأ أنه كمن يسمى بتعمد للتخلص من الحياة. وكان أن مات في السجن.

وقدم المحامي في المقطع الأخير معلومات إضافية عن بارنلي التي يلغى بعد وفاته إذ أشيع أنه موظف مساعد في (مكتب الرسالة المينة في واشنطن)، وكان قد فقد عمله بعدما تغيرت الإدارة، وعلق المحامي قائلاً:

رسائل ميتة! الا يبدو ذلك كرجال ميتين؟ تصور رجلاً ميالاً بطبعه ويسوء حظه إلى اليأس الهزيل، هل من مهنة تبدو أكثر مناسبة لتصفيد هذا اليأس من التعامل المستمر مع هذه الرسائل الميتة، وتصنيفها للهيب التار؟ ذلك لأن حصوله عربة تحرق سنوياً منها... فهذه الرسائل تعجل بالموت في مشاغلها الحياتية.

آه بارنلي! أه أيتها البشرية.

موقف الكاتب في هذا العالم:

لقد تناولت القصة تفسيرات متعددة، وتم البحث عن مختلف المصادر الممكنة لبارنلي. قبل أنه يعتمد على هنري تورو الذي ذهب إلى السجن لعدم دفعه الضرائب احتجاجاً على الحرب المكسيكية. ومن ثم أصبحت القصة رمزاً للمقاومة السلبية. كما أنها فسرت على أنها رمز لتصفير مياليل نفسه بصفته مؤلف أعمال لم يكن يريد أحد أن يقرأها، وبدل أن يتنازل أمام الذوق المعاصر أو يساوم معه قال ما يبادل (اني أفضل الا أفعل ذلك). أي أن القصة تصح ضمناً رمزاً لموقف الكاتب في العالم الحديث.

أو يسلمه منديله بعدما يخرج له من جيبه ، مؤدياً هذه وغيرها من الخدمات بعماس ودود يتحول الى أفعال بنوية ملؤها الحب ، ومع انها تبقى بانسة برغم ذلك لكنها تكسبه سمعة كونه أكثر الخدم أسعاً في الصائم ، فذلك النوع الذي لا يحتاج السيد أن يتعامل معه الا على أسس متساوية وبقة متأية من الالفة . أنه رفيق مخلص أكثر من كونه خادماً

لكن ديلا نومازال مندهلاً بما يراه ، فهو وان كان محسناً دون حدود ، لكن وضع السفينة كان يقلقه . فأعطاه سيرينو تصوراً عما حصل . اذ ان السفينة شرعت في رحلتها بكل ملاحها وحوالي خمسين مسافراً وحمولة عامة ، وأكثر من ثلاثمائة خادم ، لكنها عند القرن وجدت نفسها واقعة في عواصف شديدة اكتسحت السلاحين والموظفين على حد سواء منسية في نمزق كل شيء . باستثناء بعض الاحتياجات الآتية . ومن ثم حل مرض الأسفربوط ، عاماً السود والبيض ، ومن ثم هدأت الأمور لكنهم كانوا دون ماء : وأستمر دون بينو يتناقل وهو يستدير بالأم في نصف احتضانه خادمة ، (أنه في هذه المصائب جميعاً ، علي أن أتوجه بالشكر الى هؤلاء الزنوج الذين قد يبدوون لعينيك غير المجردين دون انظام . لكنهم كانوا قد تصرفوا بأنضباط لم يكن يتصوره مالكهم ممكناً في مثل هذه الظروف لكن الفضل . في بقائي يعود الى بالبو الذي نراه ، بل له يرجع الفضل أيضاً بشكل رئيس في بث الهدوء بين أخوته الجهلة عندما يستندرجون للتمزق في بعض الأحيان .

وأطرق الأسود وهو يتنهد (أه! ياسيدي ، لانتحدث عني بالبو لاشيء ، فما قام به بالبو هو مجرد واجب)

وقضى ديلا نويومه على ظهر السفينة الأسبانية ، مندهلاً دائماً مهدئاً نفسه بعقلنة الأمور . كان يدعشه أن يرى أن كل ملاح أسباني يرافقه زنجي . كما أنه كان يستغرب أن يعرض أمام سيرينو بانتظام شخصاً أسود ضخماً مكبلاً بالحديد . كان يشعر بارتياح وعطف مستمر عندما كان الخادم الزنجي يدي الحب لسيرينو ، الذي كان قد خدش عنق سيرينو أثناء حلقته له . أما العواطف التي كانت النسوة تبديها لأطفالهن فقد كانت تحي في تعاطفاً مع شمولية عزيزة الأمومة .

وعندما نزل ديلا نوي في النهاية الى المركب للمعودة إلى سفينة قفز سيرينو فجأة فيه (لكن الزنوج كافة وكأنهم يقتلدون بمنظر قبلانهم المعرض للخطر . تحركوا في نوعد كتهود أسود على

لكن هذا يعني وضع التأكيد على بارتلي للدرجة غير مبررة اذ أن هناك شخصية أخرى في القصة : المتحدث ، المعامي ، الذي بدا لي رمزاً لمجتمع مرتبط غير متوعب لما يدور وأن لم يكن معادياً ضرورية ، في حضرة مقاوم سلبي أو فنان متصلب . لكني متأثر بفكرة ثنائية بارتلي والمعامي . اذ بدا بارتلي صوتاً محتجاً في ذهن المعامي ، أي أنه البديل السايكولوجي الذي كما يقول ماركوس في مقالاته (بارتلي لميلفيل بصفته بديلاً سايكولوجياً) من شأنه (نقد جذب العالم الذي يسكنه المعامي و فقدانه للمواصفة الشخصية وطبيعة التكييفات الآتية لهذا العالم) . أي أن هذه القراءة تحلل القصة نقداً لأحياط بعض أجزاء الشخصية بعد ذلك ، فإن من اللازم أن نضيف بأن قراء القصة يكمن في تعددية التفسيرات التي تثيرها . بحيث أنه ما من تفسير يدهض بقية التفسيرات . فجميعها يمكن أن تخزن في ذهن معاً . فبرغم استخدامي لكلمة (قصة رمزية) في وصف (الكاتب بارتلي) الا ان القصة هي (تصريح رمزي) عن الوضع البشري . وهي كذلك لابد أن تكون غامضة ضرورية . ولا تقل إثارة للفر ، وشأنها في تمكثها الفني هي قصة (بينوسيرينو) للمؤلف نفسه :

ففي عام ١٧٩٩ كان كاتين أماسا ديلا نوي من ماسوشونس على رأس سفينة تجارية عامة ، حيث رست في ميناء سانتا ماريا ، وهو جزيرة غير مأهولة بعيدة عن الساحل الشيلي . ومخترت في المضيق سفينة غريبة ، في حال يرثى لها ، بدون علم أو دلالة ، وتدار ملاحياً بشكل ردي . واعتقد ديلا نوي أن السفينة قد تكون في ضائقة فامر باعداد مركب التزول وأزدادت دهشة عندما اقترب من السفينة وهو يصهر أربع نسوة زنجيات مسنات يلتقطن مشاقات الجبال القديمة في حين أن متأخريات كن يجلين فزواً صغيرة أكلها الصدا اما القبطان الأسباني

والذي يبدو لعين الغريب متحفظاً وشاباً يمتلك سمات السيد ، مرتدياً لباساً غنياً مميزاً ، لكن يحمل سمات صريحة تفصح عن هموم منغصة حديثة . فأنه كان يقف جانباً سلبية ، ملقباً نظرة قاحلة خالية من الروح على صاحبه المحتاجين مرة . وعلى زائره نظرة تمية خالية من الجبور مرة أخرى . أما بجانبه فيقف انسان اسود صغير الحجم ، يجتمع في وجهه لفظ الحزن والود على حد سواء ، وهو يرفعه بين حين وآخر دون تمبير محدقاً في وجهه الأسباني في بعض الأحيان . كان الزنجي يقدم ذراعه للأسباني .

محدد بمصادر قصته، ولهذا فإنه لا بد أن يكون كشأنه في موبى دك مولماً بفضح خداع الناس والأشياء والمؤسسات. أن قصص ملفيل تثير مشكلات تنتمي إلى ذلك النمط الذي يواجها في رواياته ولو كنا نعرف هنري جيمز من رواياته حسب تحليلاتها المميزة للضمير والوعي والدافع و(اقتصادها الأمريكي) في اللغة وتكويناتها الدقيقة، لوجدنا صعوبة في الاعتقاد في أنه يمكن أن يكون هو الآخر والمستوى نفسه استاذاً في القصة القصيرة. فمن الأمور الملم بها أنه وجد في الطول التليدي للقصة القصيرة (ثمانية آلاف كلمة أو ما يقاربها) محدداً تماماً. مع ذلك كتب حوالي مائة وعشر قصص، كلها تتميز بسمات رواياته. نفسها، لكنها، في اعتقادي، قصص قصيرة دون منازع. من المؤكد أن أغلبها طويل أي أنها القصص الطويلة No ١٠٠ كما يدعوها جيمز.

قصة جيمز

لكن قصص جيمز تختلف في نوعها عن تلك التي جاء بها أغلب الكتاب الأمريكيين ذلك لأنه يكتب ملهات طابع، وهي جنس يتضمن الحاجة إلى مجال أوسع مما تتيحها القصة القصيرة عادة. أن اهتمامه ينحصر بسلوك الشخص من رجال ونساء في المجتمع، وهو مسحور بخاصة بسلوك أولئك الذين يجدون أنفسهم في مجتمعات غريبة عليهم، تلك التي تكون فيها التقاليد والأعراف والافتراضات بشأن السلوك غير تلك القائمة في مجتمعاتهم. أنه أول داعية، وأعظم طرساً لما يسميه بـ (الموضوعة العالمية) التي جاءت من سلوك الأمريكيين في أوروبا. من خلال التناقض بين الطابع الأمريكية والأوروبية. ولعل أحسن تناولاته وأكثرها ذوقاً للموضوع هي قصة القصيرة الطويلة (ديزي ملز). فديزي هي مزيج مبهم للوقاحة والبراءة) تنصرف بدرجة الحرية نفسها في إيطاليا التي تملكها في بلدها، ملحقه بنفسها العار أمام أعين المجتمع الأمريكي في روما حيث شوهدت في مدرج روما ليلاً برفقة شاب إيطالي مغامر، قد تكون أولاً تكون مخطوبة له. وهناك تعرضت إلى (حرارة روما) في المسدج وثوقيت، محاولة من أجل الأمريكي الذي تحبه ثم حاولت إثارة غيرته أن تقول أنها لم تكن مخطوبة للإيطالي الذي قال في تشيع حنايتها (ان ديزي هي أجمل سيدة شابة رأها، والأكثر دماثة

المعارض). لكن الملاحين الأمريكيين تحركوا بأقصى ما يقدر من سرعة، ومن ثم تمكن رجال سفينة ديلاونس من التغلب على ملاحي السفينة الأسبانية، مسيطرين عليها واتبين بها إلى ليما. هذه هي نهاية القسم الأول والأطول من القصة. أما الجزء الثاني فقد تم تقديمه في مقتطفات من مجريات المحاكمة التي جرت في ليما، إذ أن السفينة سان دومينيك وقعت في أسر العبيد الزوج الذين كانوا بعضاً من حمولتها. ووضع القبطان بنيتو، سيرينو تحت الإقامة الجبرية وكان باليو سجنه في الحقيقة، ما سكا بسكين مشهورة لفتله في أية لحظة. ولعل الأكثر شراسة وقسوة نحو الأسرى البيض النسوة الزنجيات. أما الإنساني ديلاونس فقد كان مخدوعاً بما يراه، إذ أن تفسيره يعاكس مجريات الأمور. وقصة (بنيتو سيرينو) هي قطعة سرد تصويرية شديدة، متماسكة في ترويق عجيب، استعارها ملفيل من وثيقة أسبانية لكننا يجب ألا نتعامل معها من الخارج، ذلك لأن الجزء الرئيس من السرد القصصي يتكون من تغير انطباعات القبطان ديلاونس بشأن المشهد والحدث. يجب علينا في البدء أن نفر كيفية اعتماد ديلاونس. أنه من الموثوق به رجل حسن النية، والتفكير لكنه ضحية ميله المثالي. ان الكاتب في الواقع يقدم صورة عن الشخصية الأمريكية لاسيما شخصية مواطن انكلترا الجديدة، المشابهة لتلك التي أوجدها هنري جيمز، والمألوفة لدينا الآن في روايات كراهام كرين، حيث أن مذاحة الأمريكي السياسية وبساطته الظاهرتين تحت قناع المثالية محفوفتان بالكوارث والمخاطر على من يمثلكهما. هذه القصة الفارقة بالمعارقات التي قد تلاحظ كدعاية سوداء هي، كما اعتقد، نقد ملفيل لأبناء جلدته الأمريكيين ولكن هناك فيها ما هو أكثر. أنها قصة العلاقات بين السود والبيض وموضوعة أعداد العبيد. لقد ظهرت القصة في ١٨٥٥، أي لست سنوات قبل اندلاع الحرب الأهلية. فما هو موقف ملفيل أزاء الإنسان الأسود؟ أن موقفه لا يمكن أن يكون ببساطة موقف القبطان ديلاونس. فديلاونس هو أمريكي أبيض من انكلترا الجديدة، يانكي، كما هو أمر ملفيل، وهو يبصر الزنجي من خلال عينين شوهدتهما العاطفة المفرطة. لقد تمت رؤية الزنجي وكأنه طفل، لصيق ودود بسيد، قابلية الذهنية متدنية، مجرد طفل طبيعة سعيد، أو كلب قطيع. أما الشهادات في محكمة التحقيق الأسبانية في ليما فقد قالت العكس بالضبط: فالزنجي بدا غافراً، وحشياً ومخادعاً، ولكنني لا أعتقد أن هذه هي وجهة نظر ملفيل. من الواضح أنه

الضائقات كما تنبئ في الطبايع. أما الكلمات الأخيرة فيها فهي على لسان السيدة جيمز:

(يقضي العمر مع الأمريكيين). وتتكرر اصدااء هذه الصيحة في القصص والروايات المعنية بالموضوعة العالمية. أنها تطرق في رواية جيمز القصيرة (السيدة دي موف) التي ظهرت قبل سابقتها بخمسة وعشرين عاماً. أنها ذات بداية رائعة تثير الانطباعات عن باريس لدى شاب أمريكي مغرط الحساسية، وهي بداية تعزز من القصة وطرقتها وشخصيتها.

والشاب الأمريكي هو لنكمور هوريلتي بيده أخرى من خلال صديقه السيدة دريبر. وهي (سيدة ليست غارقة الجمال بجلاء، كما أنها ليست أمريكية، لكنها قد تجمع الاثنين بالنسبة للعين الفاحصة فعلاً). ويعرف من السيدة دريبر أن مدام دي موف تسكن في (سينت جرمان)، وهي تعية نساء، ونخبه رسالة السيدة دريبر بقصة مدام دي موف:

إنها القصة التعيسة لفنأة أمريكية ولدت لا لكي تخضع بوضاعة أو تتصرد بأصوجاج، متزوجة فرنسية متألّفاً موعلاً في الخطيئة، يرى أن المرأة لا بد أن تقوم بهذا الأمر أو غيره. إن الأخف بيننا يمتلك الموازنة التي لا يتصورنها، أما أكثرنا فقراً فيمتلك الخيال الاخلاقي الذي لا يحبته. أنها رومانية ومنحرفة. ترى أن العالم الذي ولدت فيه نج أو في الأقل يخلو من الشاعرية. قد لا يكون امتلاك حيلة منزلية حسنة هو أعظم المغامرات لكنني اعتقد أنها اليوم تمنى لو لم تكن قد أنفست في الأثارة بهذه العماسة. أن السيد دي بوف لا يهتم بغير نقودها طبعاً، التي يتفقا وكأنه سليل ملوك على منحه. أمل أن تمن اهتمامي بك وأنا انصحك بالذهاب لأسعاد سيدة منيت بالأمس المنزلي.

تلت ذلك تجليات وصفية ذات جمال متواتر بشأن يوفيميا مدام دي بوف. ذلك لأن الشابة الأميركية كانت قد تعلمت في دير في باريس مخصص لسيدات المجتمع ووقعت في غرام رؤية مثالية للارستقراطية:

حلمت بالزواج من شخص عالى النسب - ليس من أجل أن تنال متعة أن تسمع نفسها تدهى بمدام دي فيكومت، وهي تسمية يند لها لا تعنيها كثيراً، ولكن لأن لديها اعتقاداً رومانسياً بأن التمتع باعتبار متوارث متقول، اعتبار مقرون بالولادة، سيكون الهمانية المباشرة لرقبة الشعور المثالية. لقد افترضت أن حالة أن يكون المرء نبلاً تميز فعلياً ذلك الالتزام المشهور. . . . أنها في

ال (يسري ملن) هي قصة تستند العطف والتمتع، لكن جوهر معالجة جيمز للموضوعة العالمية يمكن أن تظهر بالجودة ذاتها في قصة أقل ذبوعاً هي (الآنسة كتن . . .). وهي قصة موجزة تماماً بالنسبة إلى جيمز. والقصة (الآنسة كتن من بفيكسي) تعتمد اسم المكان الموجود في العنوان. فيكسي مدينة صغيرة على خليج هدسن في ولاية نيويورك شمال المدينة بحوالي ستين ميلاً. والآنسة كتن هي نحات أمريكية الاقليمية غير المطلعة على الطبايع الأوروبية. وعندما كانت تجوب أوروبا وقع في غرامها أمير إيطالي شاب ففرت إلى باريس، ومن ثم إلى لندن، وإذا ما لحقها إلى هناك فإن هذا هو الدليل على حبه لها. وتبعها، وتقدم لها هناك، حيث طالبته بأن تقوم أمه الأميرة، السيدة النبيلة أن تكتب لها مرحلة. وتوضح لها صديقتها الانكليزية السيدة جيمز أن الأميرة (لم تقم في حياته بالمبادرة، ليس أكثر مما يتوقعه أي شخص منها). ولكن كما توضح السيدة هامبرز للأمير:

إن ليلى منطقية بتصلب - فالفتاة - حسب ما تعرف - يرحب بها في خطوبتها من قبل عائلة الخطيب قبل حصول أي شيء آخر، لا سيما بالنسبة للفتاة البتمة دون أم. ومن ثم نذهب الفتاة لتعيش معهم. ولكن لا شيء يحصل قبل ذلك.

هناك يحصل تصادم الاعراف، وطرائق السلوك الاجتماعي المقبول، فكل ملوك يبدو مناسباً في نطاق مجتمعه، لكنه لا يتسجم مع غيره.

وتذهب ليلى عائدة إلى أمريكا ويسمى الشاب لاقناع أمه ابتلاع كرامتها، والقيام بالمبادرات اللازمة للأتيان ليلى. وتفاوتت رسالتها مع رسالة ليلى للأمير، التي تعلن فيها خطبتها إلى أمريكي. يقول الأمير للسيدة جيمز في الختام (أني أصبحت بالنسبة لأمي شخصاً دفعها إلى الاقدام تنازل وضيح ومبادرة لم تكن لها سابقة من أجل لا شيء) ويقول مفيضاً عن ليلى:

(لقد اعتقدت أنها تحبني). لكن السيدة جيمز ترده قائلة (لكنني لم اعتقد بذلك. لا. . . أنها كانت تحب البقية، مكانك التاريخية الكبيرة، والهالة المحيطة بأسمك، وماضيك. والأفان الذي تقف من أجله لا يبدو مبرراً أو معذوراً. لكن لديها الحس بهذه الأمور وهي الأمور التي تحب)

يعزز جيمز في هذه القصة المكان لكي يصور موعظته، ويعوزه المكان لتطوير شخصيته. لكن القصة دراسة حسنة لا صطراع

بها حتى الجنون. أنه أكثر الناس كبرياء في فرنسا لكنه رجاها
واكتماً أن يفوز برضاها ثانية لكن كل ذلك ذهب سدى كانت
صغراً كانت تلجا. أنها الفضيلة الحائقة لقد لاحظ الناس تغيراً
كبيراً فيه. لقد هجر المجتمع، وتخلي عن الاهتمام بالأمور،
وأخذ يصغر الناس بأشمنزاز. وفي يوم جميل اكتشفوا أنه أطلق
النار على دماغه!

كانت تلك الفقرة ما قبل الأخيرة في القصة، أما الفقرة الخاتمة
فتقول:

تأثر لونغمز كثيراً، وكان رد فعله الأول بعدما استعاد هتوء العودة
حالاً إلى أوروبا ولكن مروت سنوات. وهو ما يزال يتلصقاً في بلده أما
الحقيقة فهي أنه وسط رقة ذكرياته المخلصة عن مدام دي موف.

كان يحس بشعور فريد، شعور من المحبب والقلق والرغبة.
كان جيمز قد حمل الفتاة الأمريكية تبدو أكثر أوستقراطية وتلا
معليين من زوجها المولود من عائلة نبيلة ولكن هل هذا هو حكمه
الحاسم بشأنها؟ هنا تقدم الفقرة الأخيرة بعض الضوء. فلونغمز لم
يعد إلى فرنسا باحثاً عنها لأنه يخاف منها، كما هو واضح. أن
سلوكها يكشف عن كونها أما امرأة من الطيبة ما يجعلها لا تصدق أو
أنها رهيبة أخلاقياً في رفضها الذي لا يلبس لأي عفو. وأنها امرأة
سجينة تدبرها الاناني لذاتها، وهو تقدير مهول أي أنها ضحية
مزاجها الرومانسي المتطرف، كما يريه جيمز فأن بطة فلووير أما
بوفاري. تجعل مدام دي موف بالعالم الفعلي وبحقائق الحياة،
كما هي ويصدق الأمر على لونغمز أيضاً، الذي طرح على أنه
مفرق، وبقية بالعاطفية، أي أنه مهول هو الآخر شأنها، بحكم
أسلوبه المثير الرقيق.

ونفقي الخاتمة الضسوء على حادثة جميلة في القصة،
وتوضحها، وكان يمكن لهذه الحادثة أن تبدو لولا ذلك وكأنها
لا علاقة لها بالقصة. كان لونغمز يمشي في الريف يوماً، وتغدى
في نزل، ودعته صاحبة المنزل إلى تدخين (سيكلن في الحديقة
الكاثنة خلف المنزل، من هناك لاحظ رسماً شاماً بمعد صديقته،
نقرأ له من شعر Andre Chénier أندريه شنييه وهو يرسم كانت
الحادثة برمتها واحدة من المناظر الريفية. استحضاراً لما هو
طبيعي. وسعيد ومثمر، وسابدهو جيمز نفسه من خلال وصف
المشهد كما يبدو عبر نافذة النزل (الحقيقة غير المشوهة
للأشياء). أي أن الحدث لا يمكن أن يبدو متفصلاً، مادام يقدم
قياساً تحكم بواسطته على كل من (يوفيميا) و (لونغمز).

داخلها ليست فاسدة. لكنها احتوت في داخلها ذلك الغرور
المهلك بشكل بدا وكأنه عقيدة كشفه ملاك أبيض مجتج. . .
لديها تصور عقلي عن ابن الصليبين الذي جعلها تميد ولكنها
شأن عدة فنانين أتوا بروائع الخلق المثالي نجعل من عرض ذلك
أمام نقد الجمهور أما تلك الصورة في الذهن فهي لسيد قبيح أكثر
مما هو جميل، فقير أكثر مما هو غني لكن قبحه معبر بنبل، وفقره
فخوره بأنافة.

وتزوجت يوفيميا أخيراً لصديقة لها هي الدبر يرغم معارضة
عائلتها. وكان السيد دي موف سليل الصليبين، رجلاً (هادناً،
جاداً ومتيناً). كان يرى النساء ليس أكثر من كيانات لا تختلف عن
قفاز شاحب يتسخ مساء لكي يرمى به بعدئذ. أما يوفيميا ذات
المشالية اللطيفة فتعوزها (النسوة المطاوعة والتكيف الرقيق)
الذنان ينظلهما مفهوم السيد دي موف للمرأة. وكان مصير زواجها
الشعسة بحيث لا بد من أن تتحمله بحد.

أما لونغمز فهو مثالي أمريكي، ليس حبيبا متعللاً بقدر كونه
ملتزمًا بالضمير البيوريتاني. لقد طرح دي موف أمامه بوصف
ترحابه به أن أراد أن يصبح حبيباً لها، لكن وخزات ضميره تحول
دون ذلك.

غاص لونغمز إلى وراء متتهدا بغمرة شعور خائف بأن لا جدوى من
حدمس دوافع امرأة. كان يحس أن مشاعر هذه المرأة مطمورة
عميقاً في روحها، وهي مشاعر لا بد أن تكون نبيلة لا يشوبها ما
هو عادي ومتعطل. قال لنفسه. وهو ينهض متجها نحو النافذة (لقد
أحببت مرة، وكان ذلك إلى الأبد. لو أحببت ثانية لأصبحت
عادية. . .) لا بد أن يرى كل شيء من الأعلى لا مبالاة لها
وحماسه: لا بد أن يثبت قوته، أن يفعل الشيء الجميل، والشيء
الجميل هو أن يرضخ للمحتوم وأن يكون رقيقاً بتسام، دافعا عنها
الألم. خائفاً حبه لها، غير ساع من أجل تعويض. مفادوا دون
انتظار، محاولاً الاعتقاد أن في الحكمة مكافأتها.

وعاد إلى الولايات المتحدة ولم يسمع شيئاً عن مدام دي موف
وعندما عرف بعودة السيدة دوبرير، زارها حالاً.
وأخبرته بالقصة الغربية الثانية:

عانى المسيو دي موف M. de Mouv من قيت Fan ولعت بها زوجه لدرجة
سخرية. إذ تدم وطلب عفوها، الأمر الذي رفضته بشكل قاطع.
كانت جميلة جداً، ولا بد أن القصة تنسجم مع أسلوبها. ومواء
كان زوجها غارقاً في حبه لها من قبل أولم يكن. فانه الآن مفرم

والأزواج. قال صلاتهما في جملة واحدة (أقول - أنت تعلم - دعنا نكن مؤدين المهمة لك، الا بمستطاعتك ذلك؟) لا أستطيع. أنه من المرعب أن أراهما يفرغان ملاسي، لكنني تظاهرت بعدم الممانعة، لأسبوع، لكي أبدي امتناني لهما، ومن ثم أعطيتهما بعض النقود لمساعدتي. . . ولم أرها بعد ذلك ثانية. . . يكرر صديقي هولي أن الميجر وزوجه الحقيقي ضرراً دائماً لأنهما قاداني إلى طرائق مزيفة. إذا كان ذلك صحيحاً فأني مفتتح بدفعي الثمن - للذكرى.

وتعد قصة جيمس (الشيء الحقيقي) واحدة من أكثر القصص المقلقة عمقاً في مفارقة نهايتها وتعدد معانيها.

الهوامش

- ١ - بعد توريث لراي أحد أبرز نقاد كندا وأمريكا المعاصرين، وهو في مقدمة نقاد كندا الأحياء وأصبح كتابه نشرح النقد أساساً.
- ٢ - مرتفعات وذرثك هي رواية أدبي يروني التي تجمع بين بعض الواقعية مع رومانسية خالصة. ولهذا تختلف عن رواية جين أوستن الواقعية كبرياء و تعصب، والمترجمة إلى العربية بعنوان كبرياء وهوى.
- ٣ - في التعبير الشيولوجي تأتي الكلمة لتعني عيد الفطاس أو الظهور، لكنها تعني هنا الاشراف أو التنوير.
- ٤ - هنالك تفسير بين هول horror ورعب terror، فالثاني يثير الرعب بمعنى الخوف، ودلالته المؤثرة والأفعال الانعكاسية المترتبة هي مادية وفسجية أما الأول فهو المهيول، الذي يهشم الروح ودلالته النفسية والرعب، وسيله الخوارق والقويبي.
- ٥ - وردت كلمة suspense للإشارة إلى الشجاء في الكتابة، بما يعني محاباة القريب والغافض والخارق.
- ٦ - الاسم بالانكليزية هو man (وترجمته المعربة الإيمان أو المعتقد).
- ٧ - صاحبي house: تلك الفتاة التي اتهمتها الكنيسة بالهرطقة، التي امتن بالمسألة من بين عدة أشياء أخرى.
- ٨ - ضاع (إيماني) بموجب الدلالة الرمزية للكنيسة

لقد دعا (كونراد) جيمس (مؤرخ الضمائر اللطيفة)، وهو أصطلاح راق غني يحكم ما ينطوي عليه من غموض إذا لا أحد يعرف ما إذا كان كونراد يستخدم (الضمير) بمعناه الانكليزي الاعتيادي، أو بمعناه الفرنسي على أنه الإدراك والوعي. أن مدام دي موف قصة مبكرة نسبياً لكنها مميزة لجيمس في ذكاء تحليلها للشخص، وبما يسمى بالضمائر اللطيفة بمعانيها الانكليزية والفرنسية على حد سواء. هذا الأمر يجعل أعماله متجانسة، ويجعل من مساعي تصنيفها غبية، باستثناء احكام الضرورات. أن قصصه بشأن الموضوعات العالمية تتداخل مع قصصه عن الفن والحياة الفنية وعن تلك بشأن الخوارق.

وتدور قصص الفن كقصة (درس الأستاذ) حول افساد المجتمع المحتم للفنان، أما الأخرى فهي حول طبيعة الفن، وعن علاقاته بالحياة واختلافاته عنها.

وفي المجال الأخير تبين قصة (الشيء الحقيقي) ساحرة لأنها تطرح بدرامية حقيقية عن الفن لا يمكن أن تطرح بغير ذلك.

فالمحدث هو رسام صور شخصية ورسام كتب، زاره ميجر وسيدة موراج، وكلاهما معدمان يبحثان عن عمل كموديل رسام. ويلتمس الميجر من الرسام أنه وزوجه (الشيء الحقيقي)، مع التضمن أنه إذا ما أورد الرسام تصوير ميدان وسادة، فمن هو أحسن منهما؟

ووافق الرسام على المحاولة انطلاقاً من مزيج من الشفقة والأرتباك وربما حب الاستطلاع. لكنهما لم يكونا مقتعين. لم يكونا جيدين بما فيه الكفاية، ليسا مقتعين بشأن السيدات والأسبياد الذين اتخذهم موديلاً محترفاً في رسومه. وهكذا أدانه صحبه وزملاؤه مغبرين اياه أنه يجب التخلص منهما. كان الموقف مرعباً.

(إذا كنت قد تنازلت خوفاً منهما فالسبب ليس لأنهما متهمران على أو لأنهما حرونان ولكن لأن في كياستهما الباعثة على الشفقة وجدتهما الثابتة الفاضلة ما كان يجعلهما معتمدين على بشدة كبيرة).

وجاءهما بالخبر، انه لن يستطيع اتخاذهما موديلاً بعد الآن لكنه بعدما أنجز ذلك وجدتهما يقبلان له صحوه، وينظمان الملاعب والسكاكين، ويلعبان أوانيه. (أهما فيلاً بفشلهما، لكنهما لا يقبلان سحيرهما). وتنتهي القصة بهذه العبارات:

ومن ثم كانت لي مع الميجر وزوجه لحظة شديدة الصرح

المجدور الفلسفية للتقافة الغربية

Charles, M. Bakewell

تشارلز. م. بيكريل

ترجمة: يريف عبد المجيد شحات

وسنكون اكثر دقة اذا قلنا ان الاغارقة كتبوا الفصول الاولى في الفلسفة الحديثة. ان الفلسفة الاغريقية هي فلسفتنا وعلمها هو علمنا في بدايته.

وقد بدأ هذا العلم على يد طاليس الملقب. كان هذا الرجل، على ما يبدو، عبقرياً في شموليته، اذ كان مهندساً، واحد رجال الحاشية، وسياسياً، ورجل دولة، ودارساً للرياضيات والفلك، نبأ بكسوف الشمس الذي حدث في سنة ٥٨٥ ق. م.، على حسب فلكيينا. وقد وضع نهاية للحرب بين الليديين والميديين. وفي كل قوائم الحكماء السبعة الاسطوريين في اليونان يظل اسمه في المقدمة. انه مهم لنا، لانه في الحقيقة، ابر العلم والفلسفة، اذا كان هذان المصطلحان يعنيان بدقة وجهة النظر المثقنة، بوعيا الكامل، التي تخص العالم بما فيه الانسان. كان اول من سأل عن ماهية الاشياء وكيف تعود هذه الاشياء الى الطبيعة نفسها طلباً للجواب.

كان هو واتباعه اول من كتب الفصل الاول. ان هذه الفلسفة هي الفلسفة الطبيعية. فالطبيعة ماثلة في كل مكان، والانسان ليس سوى جزء من الطبيعة، فاذا استطعت ان تجد ما هي الطبيعة، هذا العالم الملموس المرن، بوجوده الخفي غير المتغير، فستتمكن بضربة واحدة ان تكشف ماهية الانسان.

وعندئذ يبقى الشيء الوحيد وهو اوضح كيف ان عالم التحول والتغير، كما يبدو، يمكن ادراكه بصفته متيناً من اساس واحد غير

من المعتاد التحدث عن الفلسفة الاغريقية بوصفها فلسفة قديمة. وهذا امر مضلل تماماً. وهو دليل على نظرتنا المحلية الراسخة الجذور. ان هذه النظرة الضيقة التي تنبعث من العزلة الزمنية يمكن ان تكون عقبة كاداء عميرة المرنقى بالقياس على العزلة المكانية في عملية الادراك والتفهم. وقبل ان يظهر الاغارقة على الساحة، بمئات الالوف من السنين، كان الناس يعانون صنوف الكفاح في الطريق الصعبة الطويلة حيث تم الانتقال من حال الانسان الشرس الوحشي الى حال الانسان المتحضر. الحضارات نهضت وانقرضت قبل فجر التاريخ المدون بعهد حقيق، تاركة وراءها اثاراً حجرية تفصح عن شهادة بليغة تسيء عن مهارة في الهندسة لا يمكن مضاهاتها الا بمهارة المهند المتأخرة نسبياً، التي تعتمد على الآلة التي تطوع قوى الطبيعة من اجل خدمة الانسان. وكما من حضارات سبقت تلك الحضارات المعينة، اصحابا الدمار دون ان تترك اثاراً وراءها؟

اذا انحذنا الواقع بمنظور الزمن الحقيقي، فكأنها سقراط عاش البوارحة. ومن يقدر ان يقرأ محاورات افلاطون اليوم دون ان يقول مراراً وتكراراً: «كيف ان الناس السنين يمرضهم علينا يشابهوننا، وكيف يفهم الطبيعة البشرية، وكيف يرى الامور بجلاء، وكيف اسهم اسهاماً كبيراً في تفهم المشكلات المهمة الانسانية العميقة، التي مازالت تربتنا وتنتظر منا الحلول النهائية.»

متغير. ينبغي لنا ان نقصد ما يمكن انقضاه، لأن الفلاسفة عموماً اعتبروا هذا الأساس إلهياً مقدساً، ومن ثم يصح القول: اننا نجد هنا بداية للاهوت الطبيعي.

ان موقف المفكرين الاغريق، من البداية الى النهاية، كان موقفاً موضوعياً، مستقلاً. لقد هاجموا معضلتهم، متحررين من التحيز الديني، دون الالتفات لأي نفع او فائدة. كانت رغبتهم الملحة ببساطة تعني بالتصرف على العالم الذي نعيش فيه وادراكه، والحصول على هذا الفهم، برصد الوقائع وأعمال الفكر فيها. انها قضية شائقة ليس لها مثيل في تاريخ أي شعب من الشعوب الاخرى. ليس لنا من الوقت مايسر لنا تتبع هذه القصة بتفصيل. ان بعض الملاحظات العامة تفي بالفرض ان مفكري هذه المرحلة باستثناء زينوفانيز، لم يهاجموا المعتقدات الدينية بصراحة، ولا ممارسات الشعب الاخرى. انهم تجاهلوا ومضوا في سبيلهم ببساطة.

وبينما كانوا متحررين من التحيز الديني، كانوا متعلقين بمبدأ واحد حقيقي وقصالي، حتى قبل ان يعبروا عنه تعبيراً دقيقاً ومفاد هذا المبدأ الاشياء، ينشئ من لاشيء، والحقيقي لا يمكن ان يتلاشى مطلقاً. انهم كانوا جميعاً يحشون، من خلال الارتباك التعبيري عن وحدة ما، بين المظاهر المتغيرة، ووحدة تظل كما هي دون ان يصبها أي تغيير. ان الوجود بطبيعته يتميز بعناصر المتعلق، ولم يكن هذا الامر منبؤاً به قبل بارمنيدس الايليائي، بمدة طويلة. وايلياء هذه متروطة اغريقية في جنوب ايطاليا، وقد واصل بارمنيدس الى نتيجة حتمية، هي ان الواقع يتفرد بالوحدة وعدم التغير. وقد وضع حدوداً واضحة مميزة، بين الوجود الواحد، المحدد والكامل، كالكرة، وهو هدف البحث عن الحقيقة ومصدرها اما الاشياء غير المتكاملة، غير المحددة التي تفيل وتدير، وعالم المظاهر الذي يتيه فيه الناس فتأخذ الشكوك والارتباكات بتلايهم، فهي التي تدفع باراء الناس لان تسنولي قسراً على موضع الحقيقة. إلا ان بارمنيدس لم يجد وسيلة، لأن يغطي الفجوة بين الواقع غير المتغير، وعالم الوجود المتغير، وفي الجانب المقابل من العالم الاخرى في ايسوس، في اسيا الصغرى، وضع هيراكليوس يده على الوجه الثاني من المعضلة، أي ان كل شيء في تغير مستمر ولا يظل شيء ثابتاً. ان هيراكليوس لم يتجنب فكرة الثبات نهائياً

انه وجد في اللوغوس (العقل الفعال) - الكلمة - القصة التي يجري سردها، وجد الحكمة التي تهدي الى جميع الاشياء، من خلال كل الاشياء، وهذا الامر ينطبق على الناس بأسرهم، الا انه استترك آسفاً فقال: لا ان معظم الناس يعيشون وكان كلاً منهم يمتلك حكمة خاصة به. هنا مبدأ كان يمكن ان يدفع الفلسفة باتجاه جديد، ولكن هذا ظل في دور السبات الى ان اعاد سقراط واغلاطون الحياة اليه. مثل هيراكليوس الكلمة بالنار، ثم انخرط في معسكر الطبيعيين. اما بالنسبة الى اتباعه، فان شيئاً تغير. اما فكرة التباين فينبغي تجنبها. وقد سمي اغلاطون هؤلاء الفلاسفة (الفلاسفة الطافين) على سبيل المزاح. ومن فلسفتهم انحدرت شكوكية بروتاغوراس السقراطي، بمذهبه الذي يفيد ان الانسان هو مقياس جميع الاشياء، وهذه الحال تنطبق على الفلسفة الايليائية، التي آلت الى شكوكية غورجياس السقراطي الذي كتب في موضوع (الطبيعة واللاوجود) وقد سعى الى ان يظهر ان الوجود الذي تحدث عنه بارمنيدس لاوجود له، واذا ما وجد فغير ممكن التعرف عليه، وايصال فحواه.

لا بد من الوصول الى طريق تؤلف بين هذه المناقضات، وقد تم ذلك بالقراضي تعدد العناصر، وتفسير النوع والتغير، على انه نتائج من اتحاد المواد الجوهرية في اساسها، ولم يمض وقت طويل، حتى تبين ان العديد من هذه المواد، تنصف حتماً بالسمات التي تميز الوجود الذي يقترن بها بارمنيدس كما اقتضى الامر تثبيت واقعية الخلاء الفضائي (الفراغ) الذي تتحرك فيه العناصر، وقد اتخذ الفلاسفة النزيون هذه الخطوة.

اما ليسيبوس الذي شرع في تنظيم النظرية الذرية، فيقال انه كان تلميذاً لبارمنيدس، الا انه كسر كرة استاذ الصلبة، بحيث جعلها تتألف من جسيمات دقيقة سهاها ذرات، وهي من الصخر بحيث لا ترى، ومن الصلابة، بحيث لا يمكن ان تقبل الانقسام، وهي لا تتخلف الا بحجومها، واشكالها ومواضعها وترتيبها وحركتها التي لا تنقطع في الفراغ. وقد طور ديمقريطس النظرية الذرية. حتى ان الامر بلغ حد القول: ان جميع الاشياء مؤلفة من ذرات، بما في ذلك العقل او الروح. ان العقل مؤلف من ذرات صغيرة جداً تتميز بصورتها وشكلها الدائري، وسرعة حركتها لاخر اقل الاشياء بأسرها. اما تأثير الذرة في الذرة فيتأني من طريق الاصطدام، في

نعرف شيئاً ما بالتوكيد بخصوص الطبيعة أو السلوك الجسدي^٢ يجب عن جواب هذا السؤال، تعود الفلسفة إلى فهم جديد لفهم الوجود، ماذا يعني الوجود والواقع الحقيقي؟ هنا تنتهي قصة الواقعية تبدأ التالية.

إن الدافع هذه الحركة لا ينبعث من ديمقريطس بل من الشكوكية الشاملة التي بناها المسطحي برونو غوراس، وهو أحد أبناء مدينة ديمقريطس القدامى.

قبل أن نودع الفلاسفة الطبيعيين، لا بد أن نراعي مظهرهم من مظاهر تفكيرهم - وهو ما اشترى إليه أنفاً، بيد أننا بحاجة إلى التركيز والتوضيح أكثر فأكثر، للدور الرئيس الذي لعبه في التطور التالي في تطوير الفلسفة، وهو ما يعرف بالتباين بين الشكل والمادة. وهذا الأمر تضمن في أعمال الفلاسفة الطبيعيين الأوائل، فضلاً عن اكتشاف ما يحسبوه جوهر الأشياء، شعروا بأنهم مجبرون على توضيح كيف إن الأشياء التي نشعر بها، تثبت ونحن مدركون لهذا الانشاق ومكتشفون لمجرى العميقة الفلسفية. إن فيثاغوراس هو أول من ميز بين الشكل والمادة. وقد اكتشف كيف يقس نواتات المقطوعة الشعرية ذات الثمانية أرباب وهي ما يمكن أن تتمثل بنسبة عددية تظل دائماً النية نفسها. كما اكتشف أشياء عجيبة: أجمع الأعداد بالتعاقب في مثلث عددي، فإذا مثلت الوحدات بالنقاط فتحصل على مثلث متساوي الأضلاع، وأجمع بالوسيلة نفسها الأعداد السوترية فتحصل على مربع دائماً، وأجمع الأعداد الشغفية فتحصل على شكل مستطيل، صحت هذه الأشكال معاً لتكون مجتمعات متحصلة على أهرامات من المسلسلة الثالثة، لأنها ليست أصلاً في شكل مجسم منظم. وقد اكتشف فيثاغوراس المجسم ذات السطوح الاثني عشر، وكل سطح من هذه السطوح يشبه نجمة خماسية. هذا هو المجسم المنظم الذي يقرب شكله كثيراً من

الندرة.

وإذا ما تم صنع من مادة مرنة، فيمكنك أن تعدّها لتصبح كرة. هنا نجد كل العناصر الضرورية لبنى عالمنا من الأعداد. يمكن للمرء الذي يكشف اكتشافاً مهماً، يُطوره إلى حلقة متكاملة. لمة أمثلة عديدة يصح استخلاصها من العثم والفلسفة. ومن هنا، فليس عجب أن يقول فيثاغوراس إن جميع الأشياء مؤلفة من الأعداد، ومن ثم يمكننا أن نجد فيثاغوراس ضمن الفلاسفة

حين إن التوحيد بين الذرات، لا يتم بالمصادفة بل حسب الضرورة. وإلى هذا الأمر يعزى المظهر الأول لأدراك سطوة القانون الكوني في العالم الفيزيائي. إن الطبيعة الغريبة قد ألت إلى مادة شاملة كاملة، وميكانيكية أيضاً. كان عمل رجال العلم هؤلاء دقيقاً غاية الدقة بحيث إن نظريتهم الذرية، سيطرت في مجال تفسير العالم الفيزيائي، في مجمل المعهد النيوتوني، مع تغييرات يسيرة.

هنا ينتهي الفصل الأول. إن الطبيعة قد أكملت مجراها، في أقل من مئتي سنة، من مقدماتها المنطقية الأصلية، إلى نتائجها المحتمة. هذه النتائج توضح الشروع مجدداً بدراسة الفلسفة، إن وحدة الطبيعة تفقد وجودها في التنوع اللاعنود للذرات، في ترتيبها. ثم ماذا عن موضوعات الحواس كالسمع والشم والتذوق والمشاعر؟ يقول ديمقريطس: «من المفروض أن تكون هذه الموضوعات حقيقية، ومن المعتاد أن نعتبرها كذلك، ولكنها، في الواقع، ليست كذلك. الذرات والفراغ (الخلاء) هما حقيقتان فقط. إن الموضوعات السابقة حقيقية عسراً ونقليداً لاوفق (الطبيعة) وهذا الذي يذهب إليه يعني إن الألوان والأصوات الخ ليست من مميزات الطبيعة الكونية، لطبيعة الذرات. ولكننا إذا أخذنا موضوعات الحواس بوصفها غير حقيقية، فإنا ننهد، في الوقت نفسه، العالم بأسره من تجربتنا اليومية.

وإذا كان العقل يتألف من مجموعة من الذرات المطيفة، كيف نعرف على وجه الاتصال، كيف نعرف إن النظرية الذرية نفسها حقيقية؟ وصفاً عن السلوك؟ لقد تحدق ديمقريطس كثيراً في هذا الموضوع. أما مذهبه الأخلاقي فهو شكل من أشكال مذهب المنفعة، وهو لا يعمل على تطويره على حوز منظم، وإنما يعبر عنه بالمأثورات الشعبية. وهي خزين للشجيرة الإنسانية العامة، لا تطابعاته الخاصة، وهذه المأثورات تقدم قواعد موجهة للسلوك، ينهي الاعتناء بها، إذا أراد المرء تحقيق حياة سعيدة هادئة. إلا إن مذهبه الأخلاقي هذا لا علاقة له مطلقاً بنظرية الذرية. ثمة اتجاه شكوكي قوي. وفي هذا الصدد يقول: «إننا، في الواقع، لا نعرف شيئاً، ولا حقيقة مدفونة عنى نحو عميق، وفي الحقيقة، إننا لا نعرف شيئاً، ولكن كلاً منا، يشاؤك في الآراء السائدة، ومن ثم تصبح مشكلة المعرفة المشكلة الرئيسة في الفلسفة. كيف لنا أن

تقتضيها الحجة المنطقية من اجل جعل الطبيعة معقولة والحفاظ على ماء الوجه؟ ان هذا الامر لا يعني نظرية المثل الافلاطونية بأسرها، بل هو يعني جزءاً جوهرياً منها. ان المرء لا يستطيع ان يدرك تلك النظرية الا اذا تذكر ان افلاطون كان رياضياً عظيماً.

وضع ذلك حان الوقت لنثبت بخط قصتنا. ان الفصل الثاني من فلسفتنا بدأه سقراط وانهاه ارسطو، ووضع له الرواقيون خاتمة. من الصعب جداً المغالاة بصدد تأثير سقراط في معاصريه، ومن خلاصهم، في المجري العام للفلسفة الغربية. ومن مارتق تحكمه حورهم من الارتباك والخيرة دفعة واحدة. لقد اجتمعوا معاً، وسرعان ما اتخضطوا في البحث المشترك عن الحقيقة. كانت لعبة السؤال والجواب لعبة عظيمة. انها كانت ابعد من ذلك الامر. لقد هداهم سقراط لكي يكتشفوا انفسهم. لقد كانوا يكتشفون ذواتهم وارواحهم في محاولتهم الاستفادة القصوى من حياتهم. صحيح انه كان يتكلم على نحو غريب عن الذات والروح. انهم لم يسمعو قط بشي، مماثل لما سمعوه من قبل. لم يكونوا عارفين بشي. كهذا، ما سمعوه لم يكن ليهي البشر الاحياء. كانت ظلالاً، صوراً طافية، غادرت الجسد عند الوفاة لتلتحق بظلال (هاديس) ⁽¹⁾ هومر الهادرة، او عيم دون هدف في سباح (الافروديل) ⁽²⁾ الموحشة بطلانها السى، وعتهها وقلة احساسها. اوربيا سمعوا بوجه نظر اكثر حداثة مفادها: ان الروح نسمة تغادر الجسد عند الموت، لتلتحق بالاجواء العليا. بينما يعود الجسد الى التراب، او لتعلمهم سمعوا بالاسرار (الاورفية) ⁽³⁾ والاحياء الديني في القرن السادس ق. م. الذي يمكن رسمه تأليه في المفكرين اللاحقين وضمنهم سقراط وافلاطون. ان هذه الاسرار تركزت في قصة الصراع، بين (النايتان) الجبابرة وديونيسوس زاغروس، وعصلة ذلك الصراع. هذه الاسطورة من اشد الاساطير الاغريقية وحشية الا ان تفصيلاتها لاتعينا هنا. يكفي ان نقول ان هذه القصة عرفت ومثلت درامياً، وكان المقصود منها التركيز على عقيدة قوامها ان شطية الهية سجيئة في الجسد، يسيها الاورفيون الروح ولكنهم لم يمثالوا بين الروح وبين الحياة الواعية الاعيادية. اما طبيعتها الحقيقية فتظهر في النشوة الروحية، التي هي تذوق ميدني، لوحدة النشوة الحنامية الالهية، عندما تتحرر الروح من السجن الجسدي ومن دورة الولادات. اما الاسرار (الايلاوسية) ⁽⁴⁾ فكانت رزينة محترمة، منضبطة، معتدلة

الطبيين ومع اني اظن ان هذا الامر مازال في قيد الجدل والمناقشة، ومصداف ذلك محاولة هير اكلبتس لفصل العقل، بشكله، عن الاشياء التي تخص الاحساس، بالاعتقاد على مذهب اللوغوس. الكلمة، ومع ذلك فهو لم يستطع قط ان ينجح في ما ذهب اليه.

ثم ان انا غساغوراس، حاول جاهداً ان يميز بين ما هو حي غير حي، وان يفصل العقل عن المادة، بحيث يبين على جميع الاشياء. ولكنه لم ينجح في استخدام هذا المبدأ حسب، بل خاب كذلك، في تبيان كيف يفعل هذا المبدأ عملياً، كما انه وجد من الضروري، ان يجعل العقل مادة، لان له وجوداً حقيقياً، مع انه من الطغ الاشياء وادفها.

ان هؤلاء الفلاسفة كانوا يمهدون الطريق، ويشيرون الى الاتجاه، للحركة التالية في الفلسفة، التي ينبغي لها تتبعها.

ومن اجل غرض الايجاز، لاجد اني امضي قدماً في عرض قصتي. ان المدرسة الفيثاغورية استمرت بالازدهار، في القرنين الخامس والرابع ق. م مكورة نفسها لدراسة الفلك والرياضيات وهذا النشاط تلقفه افلاطون ليمضي به قدماً في الاكاديمية. تمت اكتشافات عديدة في علم الفلك، فقدت في العصور التالية ويعد ذلك جزئياً الى وجهات نظر ارسطو الرجعية في هذا الصدد) إلا ان هذه الاكتشافات انتعشت اخيراً على يد كوبرنيكوس. ان العمل في الرياضيات نفذ باسره، بحيث ان اقليدس في القرن الثالث ق.م كان يمكنه ان يكتب اطروحة في موضوع، يسعه ان يكون مصدراً لكتاب مدرسي لا يزال قيد الاستعمال في جامعاتنا في الوقت الذي التحقت فيه بالكلية. ان الرياضيات هي احد الاسهامات الاغريقية المتكاملة في العلوم، لقد تآثر افلاطون كثيراً بالموضوعات التي تعالجها الرياضيات، باعتبارها متكاملة غير ملموسة وغير مرئية، ومع ذلك فهي خفيفة اكثر من الصور المحسوسة التي نواجهها في تجاربنا وهي عصية ايضاً. تستطيع ان تخدق بموضوع فيزيقي، ولكنك لن تستطيع رفع الكلفة مع الاعداد. ان الضلع وقطر المربع غير متكافئين، وهما يقفان في وجه كل محاولة للشور على قياس عام. ومن ثم، انك تستطيع ان تشوب الحقيقة في نتائجك الرياضية.

ماذا لو ان العالم كله واقع تحت قبضة الاعداد والمقاييس والنتائج الرياضية! اننا نجد في (الرياضيات) الوحدة والثبات اللتين

القدامى بخصوص الجسد، يطرحه سقراط بصدد الروح . ما هو عام وشامل في الروح، ما الذي يضيء المرسوم والوحدة على الروح ؟ ونحن نستعرض جواب سقراط عما ذهب اليه بروتاغوراس السفسطائي من ان الانسان هو مقياس الاشياء، الامر الذي يبدو ظاهرياً عقبة في طريق الوصول الى الحقيقة، فانه يرى ان هذا المذهب يفتح بالضبط باب الحقيقة . اذا قيس الاشياء بنفسه ، فانه لن يستطيع ان اعرف في ما إن كنت قد خدعت ام لا . ان هذا الامر الشامل في الانسان القدر الذي يحسم الجميع هو مقياس الحقيقة الواقعي . ولكن الفلسفة، من وجهة النظر هذه، تصبح مغامرة فردية .

ان سقراط لا يستطيع ان يفعل شيئاً الا مع العقول الخصب . اما بالنسبة الى الانسان الضحل فيمكن ان يرسله الى بروديكوس . او اي سفسطائي آخر ليتفخ بالحكمة المزيفة . اما مع الذهن الخصب، فانه يستطيع ان يتولد فكرة يحصنها، ليرى كما يقول مازحاً هل هي ولادة سليمة او بيضة فاسدة . لم يضع سقراط قانوناً، ولم يقدم نسخة من الاقوال الماثورة المعدة للذين كان يرغب في معاونتهم . انه لم يقل لهم شيئاً ما، بل سألهم، وكان هذا امرأ جديداً .

ينبغي لنا ان نمود الى الشباب الانبي . لقد تركناهم ينتظرون في الملعب مدة طويلة . ها نحن نستطيع ان نتحس التأثير الهائل الذي مارسه سقراط في هؤلاء . لماذا كانوا متعلقين به ذلك التعلق كله، لماذا كانوا يلتحفون به حين كان ويتابع مناظرة ما في طول ابتكا وعرضها ؟ لهذا يسعنا ان ندرك لماذا كانوا يشلون ابلغ ما تكون الاشارة بمناقشاته، التي نستطيع الحصول عليها من جذاذات وصلت اليها من طريق ثانوية . انهم كانوا يتعلقون بكل كلمة، وانفسهم تلتقي بين حناياهم، انهم لم يفعلوا بشخص متحدث كما انفعوا به . ان الكيباديس هو الذي يصف ذلك التأثير . ويضيف الى ذلك انه كثيراً ما تفرقت الدموع في عينيه من شدة التأثر، كما كانت الحال مع غيره من المستمعين، ولكنه كان مضطرباً جداً، عند تذكيره بحياته التعسة . لقد اعجبه سقراط لكونه الشخص الوحيد الذي فعل ما فعل . اما حين كان حب الشهرة يسيطر عليه، فان الكيباديس، يحار في امره، ويفر منه منهزماً، ولكن جاذبية كلماته التي لا تقاوم كانت تحمله على العودة اليه حملاً .

سيبا . انها كانت ديناً بشكل جيد . ان التدين الديني كاف بحد ذاته جواز سفر لحياة افضل نوعاً ما بعد الموت . اما الاورفية فليست كذلك . لانها كانت ديناً عتيقاً، هذا اذا افترضنا تعريفاً يستعمل اخيائاً في امريكا لوصف بعض الطوائف المسيحية . ان التدين الديني لم يكون سوى بداية صراع طويل للتطهير والتحرر من سجن الجسد . ما يترسب من ذلك فكر مؤداه : ان مفهوم الحياة، بوصفها صراعاً بين الروح والجسد، بين الحاجة للخلاص، والاعتناق ليس من الجسد كما يذهب اليه الاورفيون، بل التخلص من اصفاة الجسد . ذلك ان الجسد، بلاشك، يحول بنا وبين البحث عن الحقيقة والجمال والخير . فبينما يسعى المريد الاوروفي للخلاص من خلال التضحية والشهائر الصوفية، يسعى فثاغوراس للخلاص من خلال الرياضيات وتحقيق الانسجام بين العناصر التي تكون الجسد . اما سقراط وافلاطون فقد اتخذوا الفلسفة سبيلاً للخلاص . لقد اهتم سقراط على نحو مبكر بتأملات الفلاسفة الطبيعيين، ولكنه امتنع منهم، ولم يجد في طريقهم حقيقة يمكن التوثق منها والايقان بها . لقد انتقل من العالم الخارجي الى العالم الباطني . وجعل (الحيلة المنحنية) حياة لائقة بالانسان، وبذلك فقد تقدم بمفهوم جديد عن الروح، ومفهوم جديد كذلك عن الفلسفة والدين .

وقد ماثل بين الروح، والوعي البقظ الاعتيادي، المثلث في حياة الانسان، ان الروح هي التي تشعر وتفكر وهي التي تسعى نحو تحقيق الحكمة والصالح . وكان سقراط يجمع جمعاً فريداً بين رجل الدين المتحمس والمفكر الرزين . واذا كان في امكانه ان يلمح غاية الانسان الرئية عن بعد، فانه كان يسمي اليها بورع متفرد، واذا كان يعرف السبل في ذلك الانجاء، فسلوكها بثقة، شأنه، في ذلك، شأن من يريد ان يذهب الى طيبة لو كان يعرف الجغرافية، وبذلك يتخذ الطريقة الصحيحة لا الطريق الى كورنث . وهذا ما كان يعنيه حين كان يماثل بين الفضيلة والحقيقة .

لقد اكتشف سقراط اكتشافاً فريداً⁽⁴⁾ بتوصله الى الكائن الفرد، الذات، او الانا، او الشخص، كما يملولنا القول . اما التسمية التي اطلقها على هذا الكائن فهي الروح . هذه الروح حقيقية، على حسابها . فلها طبيعتها الخاصة، والعمل للفلسفة ينحصر في العثور على ماهية تلك الطبيعة . ان السؤال نفسه الذي طرحه الفلاسفة

سمح له باستخدامها في تأليف حواراته. من ينوي؟
ان اعضاء آخرين من هذه الحلقة أسسوا مدارس اقل شأنًا. ثم
هناك افلاطون نفسه، الذي لم يكن حاضراً في المشهد، بسبب
مرضه. وهو التلميذ المتمسك المتفهم لسقراط. لقد جمع كل
شذرات تفكير اساتذته متجسداً اياها الى غائتها المنطقية، حتى ان
بعضها، لم يستطع سقراط نفسه من التعرف عليها، وبعد ان جمعها
نسجها في حبكة نموذجية، قهرأها يا فلسفة رائعة لم يتصورها
انسان طوال الدهور.

في العصور المتأخرة، بالنسبة الى الرواقيين، يمثل التحقيق
الكامل مثلهم الاعلى الرجل الحكيم. وفي هذا الصدد يقال: «إن
كنت في شك مما ستفعله، اسأل نفسك ماذا كان سقراط فاعلاً، ولو
انتك لست سقراط، ولكن ينبغي لك ان تعيش وكأنك تسعى لان
تكون سقراط.» اما بالنسبة الى المسيحي الاسكندراني، فانه كان
مسيحياً قبل المسيح، لانه كان يعيش بمعية (اللوغوس - الكلمة)
بينما يعلن الامبراطور جوليان الوثني: «شكراً لسقراط، لان جميع
الذين يحدون الخلاص في الفلسفة يستطيعون النجاة حتى الآن.»
ومن ثم، ينبغي لنا الان ندهش اذا ما كان الفلاسفة مسجونين
بسقراط. ذلك انه قدم موضوعاً جديداً للبحث، بحثاً يتعلق
بالانسان وطبيعته، وبذلك اصبح أباً للفلسفة بوصفها نظاماً مستقلاً
عن العالم الطبيعي. وفي الوقت نفسه اصبح للميتافيزيقا، شأنها انه
قدم منهاجاً جديداً لاكتساب الحقيقة، وكان حاذقاً الخلد كله في
استخدام ذلك المنهج. ان نتاوجه لم تكن نهائية، عموماً، بل كانت
بدائيات لاستقصاء البحث. ومع انه لم يكمل نظاماً معيناً في
الفلسفة، فانه كان عبقرياً متميزاً لا يهاط اذهان الناس، وتحريضهم
على الفعالية الخلاقة.

لم يكتب شيئاً ما، الا ان زينوفون كتب الشيء الكثير عنه، وقد
رسم صورته باخلاص كما بدا له. إلا ان عقل زينوفون كان عقلاً
اعتيادياً، كما كان برونًا من الفلسفة تماماً. الرجل الذي وصفه رجل
صالح، صالح جداً، وتأثيره الاخلاقي تأثير جيد. هذا امر غير
كاف. مثل هذا الرجل لا يستطيع ان يأمر الشباب مطلقاً، ويحرم
الفلاسفة، ويشير غضب المحافظين والسياسيين، والرعاع الذين لا
يفكرون الى حد ان يقدموه طعماً للموت. ينبغي لنا ان نعود الى
افلاطون، وبدا نعود الى مناقشة بداها شلابر مائخر وما زالت

اما الكهول فقد كانوا متأثرين به تأثيراً عميقاً على حد سواء، كان
الناس يقبلون اليه من الاماكن القاصية والدانية، يقدم لنا افلاطون
قائمة جزئية باسماء الأشخاص، الذين زاروا سقراط في غضون
الشهر، بين الحكم عليه وتنفيذته. وقد كان هؤلاء يأتون الى
السجن يوماً ليمضوا الوقت معه في مناقشات فلسفية، اما في اخر
يوم فقد بكر الزوار بالحضور عند فتح الباب مباشرة لئلا يجسروا كلمة
واحدة نند من شفثيه. حلقة سقراط هذه كانت تتضمن اشهر
الفلاسفة وابعدهم صينياً، وكانوا ينظرون الى سقراط بوصفه
استاذهم. وقد أسس عدد منهم مدارس خاصة بهم، منهم مثلاً
ارستيبوس، وقد افاد من طيعة سقراط المرحلة، ولطفه وقناعته تحت
كل الظروف، وجرباً على مبادئه هذه الصفات، اسس مدرسة في
(سيرين) التي تطورت الى مدرسة ايتشورية. ثمة جانب آخر في
شخصية سقراط اتصف بالصرامة التي تمثلت بقوته الاستثنائية في
التحمل والصبر، سواء اكان ذلك بسبب البرد ام الجوع، ام
باستقلاليته، وسيطرته الكاملة على نفسه، وحياته المنظمة،
المنضبطة، بتفعله. وطراز حياته البالية البساطة. يقول زينوفون في
هذا الصدد: «ليس من انسان، مهما يكن وادعه ضعيفاً، لا يستطيع
ان يلبي مطالب سقراط» اما اثينيس فقد استقبل هو الآخر،
الصفات الانحائية في شخصية سقراط، فأسس مدرسة (كثبية)⁽¹⁾
تطورت وفق خط مستقيم لتصبح مدرسة (رواقية)⁽²⁾ اما افقليدس
رئيس المدرسة (الايليائية) في ميخارا، فقد كان مهتماً اهتماماً خاصاً
بالطريقة السقراطية في المنطق.

اما تعلقه بسقراط فيمكن نيانه بالقصة التي مفادها: عندما كان
يحدث نزاع بين اثينا وميخارا، كانت ابواب المدينتين تغلق في وجوه
مواطني كل مدينة في مقابل الاخرى. لقد اعتاد افقليدس ان يهرب
نفسه الى اثينا متكرراً ليلقي سقراط. وقد صور افلاطون على
انه كان حاضراً في مناقشة معنى الحقيقة التي جرى وصفها في محاورة
(ثييتيس) وقد كتبها اعتماداً على ذاكرته عند عودته الى ميخارا،
وبعد ان جذب مسودته الى سقراط ليصححها. الحوار طويل
والمناقشة دقيقة. ان الاغارقة يمثلون ذاكرات قوية. ربما هذه
القصة ليست قصة خيالية ابتكرها افلاطون، بل هي حدث فعلى.
واذا كان الامر كذلك، فمن المحتمل ان يكون افلاطون قد رأى
نسخة افقليدس عندما ذهب معه الى ميخارا بعد وفاة سقراط. وقد

(الدفاع) على انه كتاب الصلاة لكل الارواح الحرة. انه دفاع سقراط عن نمط حياته، وفي الوقت نفسه، عن الفلسفة بسبب الاتهامات الموجهة ضدها، في كل العصور. لانها تخلف الشك الذي ينف النظام سواء اكان مدنياً ام دينياً. ما يقوله سقراط في النقاط التي اثرتها امر فطحي. واذا لم تكن الكلمات كليته بالذات، فهي تتمتع. على اي حال، بشهادة افلاطون وثقته.

المشكلة، كما نرى، هي العثور على موضوع جديد للبحث عن الروح او الذات، يضيء عليه الوحدة والثبات، اذا كان ينبغي لهذا الموضوع ان يكون حقيقياً يتمتع بشموليته بالقياس الى الارواح جميعاً. وهذا امر يديهي في كل تفكير، كما رأينا. انه اعتقاد غريزي، كلنا ملتزمون به، الموضوع والمحمول، الجوهر والصفات، الشيء ومميزاته. يعتقد سقراط اننا نستطيع العثور على «طبيعة» الروح، اذا استخدمنا منهج البحث الجديد، الذي اكتشفه. وهذا منهج علمي دقيق، كما يلاحظ أقول إنه (جديد) مع انه يمكن ان يعد تعصباً لمذهب زيمو الجديلي. قد يكون النجاح الرائع للعلم الرياضي مدعاة لذلك. ان ذلك العلم يحمل على الثقة، وهو يعالج الحقائق غير الملموسة المثالية، الاشكال الكاملة، او النماذج، المربع والدائرة الخ. انه يصل الى يقين ثابت، لانه يبدأ بما هو عام وشامل، والفرضيات المقبولة عادة، او البديهيات، ومنها يستخرج الدليل المطلوب، في علم الاخلاق، تفسر الى امثال هذه البديهيات، فلا بد ان ان نبدأ من الخاص لنكتشف ما هو عام. وهذا هو التفكير الاستقرائي والتحديد الشمولي. وهو ما اتبعه ارسطو في وصف اسهامات سقراط، مضيئاً الى ذلك ان هذا النهج، هو اساس كل معرفة. اننا نبحث في «الحياة المختبرة» عن شكل كامل او نموذج للحياة جدير بالتقدير.

ما زال موقف سقراط موضوعياً. فالفضيلة هي الميزة الانسانية الرفيعة. فكما ان على كلاب التشذيب، ان يقوم بعمله على افضل وجه، فكذلك تتطلب فضيلة الانسان ان يقوم بواجبه على احسن ما يرام لكونه انساناً. نبدأ بالتجربة، ثمة انواع عديدة من التميز الانساني، التي تم الاقرار بها كالحكمة والشجاعة الخ.

نبدأ باختيار احدي هذه الفضائل، نذهب الى انسان يجسد هذه الفضيلة برضا عموم الناس، ونضرب مثلاً خارميدس المعروف بتوازنه، ونكتشف معه معنى الفضيلة التي يمثلها، ان الجواب

منسورة. هل سقراط الافلاطوني هو سقراط التاريخي، ام ان افلاطون نفسه يتكلم بلسان سقراط؟ لا فائدة، على ما اظن، من هذه المناقشة. صبح هذه الحقيقة في ذهنك: لم يكن افلاطون فيلسوفاً حسب، بل كان غنائاً متكافلاً واديباً. كان الاديب الاول الذي كتب من اجل حبه للكتابة. انه يصف المشاهد والمناقشات وتجارب حياته التي استغرق فيها. ان كاتب المقالات الحديث، الذي يناقش مشكلة سائدة، ربما سيأتي بوجهات النظر المختلفة، ويحللها نفسياً، وينخلها، متجنباً بعضها، وجامعاً بعضها الآخر، لتكون جاهزة ان افلاطون يقدم لك انساناً حقيقين، الذين يحملون وجهات نظر مختلفة، وكل منهم له شخصية متفردة، ومن ثم لا بد لك ان ترصد صراع الافهام الدرامي. ان كل مسرحية من هذه المسرحيات، هي ورقة متزعة من حياة العقل، اذا ما استعزنا عبارة جي. ب. شو. ان سقراط الذي يعدة افلاطون مثلاً للفلسفة نفسها، يمثي في شوارع اثينا مشية البطل. الي من المعتم بمرور الزمن، ان يضع افلاطون شيئاً من شخصية ضمن نطاق شخصية بطله وهذا امر مشروع، طالما كان يطور ويطبق تعاليم اساقفه باساليب جديدة؟ سيحل سقراط محل افلاطون بدرجات غير مدركة، حتى يتعذر على افلاطون نفسه، ان يضع الخط الفاصل بين فلسفته الخاصة وفلسفة سقراط، انه، اينما كان يتخلى عن وجهات النظر التي يمكن ان تعد متطورة منطقياً من تعاليم استاذه، لم يكن ليقدّم الدور الرئيس له. يتوجب علينا ان نتحدث عن فلسفة سقراطية - افلاطونية، كأنها وحدة واحدة، فلسفة واحدة متطورة من خلال شخصين، ونامية ومتوسعة دائماً بلا انقطاع.

احسب ان نقطة انطلاقنا، من اجل فهم سقراط ينبغي ان تبدأ بـ (الدفاع) على اعتباره سجلاً لما قاله فعلاً. أنك، في ما كان افلاطون بعبريته، يستطيع ان يتكرر الخطأ المسجل في (الدفاع). كان افلاطون ينتسخ فخرأ، عندما كان يستمع الى الدفاع النبيل المنصور، المنصور بالرغم من انتصار اعدائه الوفقي، على مدى العصور.

وولاء افلاطون لذكرى استاذه حمله على الاحتفاظ بكلمات سقراط. وهذه هي سبيل تلامذته في ما يشعرون نحوه، ونحن على ثقة ان افلاطون كان يمتلك ذاكرة جيدة. ان (الدفاع) دفاع عن حرية الفكر والكلام، وهذا ما يبرر ثناء غومبيرز على ما جاء في

تقسم على انفسها مرة واحدة .

ومن ثم فالنضال في سبيل الفضيلة ، هو نضال للامتثال من (اصفاد الجسد) والتسامي مما هو طبيعي الى ما هو رويحي ، كما قال سقراط في (الدفاع) : «اضيت وقتي كله ، محاولاً اقناع الجميع شيئاً وشيئاً ، الا تكونوا قلقين على ابدانكم او ممتلكاتكم ، بل ان تقنوا ارواحكم تقديراً عالياً ، حسب الامكان ، وقد تحدث اليكم بان الثروة لا تجلب الفضيلة ، بل بالحرى ان الفضيلة تجلب الثروة وكل خير انساني خاص او عام . » ان الحياة الصالحة ، هي ، ببساطة الحياة المتعقلة المتكاملة ، المتظمة وفق العقل ، على ضوء مثل الكمال ، وهذا هو معنى الفضيلة ، وبالتالي كشف الطبيعة الحقيقية للانسان .

ان وجهة النظر هذه ترفع من شأن الانسان ، بحيث يصبح كائناً جليلاً دون حدود ، وفي الوقت نفسه ، تجذب معها الاحساس العميق بالتواضع المدرك للمسافة القصيرة ، التي اجتازها المرء باتجاه المثل الاعلى ، الذي هو غايته وهدفه . هذا هو معنى قول سقراط عندما فسر ما ادلى به كاهن دلفي ، انه احكم الناس ، وتعليل ذلك انه يعرف حقاً ، بانه لا يعرف شيئاً .

ان معرفته ، حسب ما اطلع عليها ، لا تقاس بالحكمة الكاملة ، التي هي هدف اقامه .

لانجد في هذه الفلسفة النموذج الاساس لحياة الانسان الصالحة حسب ، بل نموذج النظام الاجتماعي المتمثل في الدولة ايضاً . ومن ثم ، فقيمة مثل هذه الفلسفة ، ينبغي لها ان تقاس وفق المثل العليا بالذات ، والهدف من ذلك كله هو الحصول على نظام يستطيع فيه كل مواطن ان يعمل وفق قدرته ، وكله تطلع دائماً الى صالح المجموع وخيره .

ما قلناه يطبق ، حسب تصوري ، على افلاطون وسقراط . ولكن سقراط اقتصر على المشكلات الاخلاقية ، ولم يمنح افكاره الكلية وجوداً متفصلاً او مستقلاً ، وفي هذا الصدد ، انفصل افلاطون عن استاذه ، موسعاً مذهب المثل ليشتمل على تفسير الطبيعة نفسها ، ويستخدم المنهج ذاته وصولاً الى مثل جامعة شاملة بحيث تحدد الافكار الاقل شمولاً لاكتشاف النموذج او الفكرة كي تتحدد المصانيف في مجرى الاشياء . ان التجربة بالنسبة اليه هي نقطة انطلاق . ان الانسان ذا المستوى العقلي المنخفض لا يرى إلا ظواهر

الاول عادة يعني تسمية عمل ما او تصرف ما . ومن هنا يتخذ منهج سقراط مركز الصدارة . الا يعني الفعل المضاد هو المنشود احياناً ، وهو ما تقتضيه الفضيلة التي تندرج تحت المناقشة ؟ ما هي اذن الفكرة العامة التي تقودنا ، في وضع معين ، الى تقرير نوع الفعل المطلوب ؟ ولهذا فنحن نبحث عن تحديد اكثر شمولاً ونختبره بالطريقة نفسها ، والنتيجة عينها . وبذا تقدم نحو فكرة شاملة ، تحتوي على كل تضمينات تلك الفكرة بشموليتها . في حالة كل فضيلة ، لا بد لنا ان ننتهي الى نتيجة مفادها : ان الفكرة العامة التي نتحكم في الفعل ، هي مفهوم ما هو صالح وخير بالقياس الى الروح بوصفها كلاً متميزاً .

ولكن هذه النتيجة تحثنا على بحث جديد . كيف نعللها تعليلاً محسوساً ؟ فصد . الایجاز ، يصح القول لا ندرى اهو سقراط ام افلاطون هو الذي وجد للروح ثلاث فعاليات متميزة الحكمة والعصر الروحي المتمثل في ما يمكن تسميته الارادة الفعالة ، والميل الفطري او المكتسب ، ومن ثم فالفضيلة او الرفعة الانسانية تتحقق في الانسجام الوظيفي المتكامل بين هذه العناصر ، بحيث لا يتجاوز احدها على الآخر ، ذلك باد الجمع بينها يمثل حياة منسجمة متظمة . والعقل هنا هو الحكم ، وهو يديره عقدا تقوده الجاذبية الفطرية لمثل الكمال السامية ، التي لا تنقيد بالظروف ، لانها المعرفة الكاملة ، والشكل الجوهرى للخبر والجمال المطلق . يقول امرسون . واطارد الذي يربكنا هو حب ما هو افضل واحسن . « هنا تكمن المضارقة ، ذلك ان هذه المثل بعيدة بعداً شاسعاً . يمكن ان يشار اليها اشارة خفيفة ، في افضل الاحوال ، من خلال التجربة المحدودة . ولكن هذه التجربة تكتب قيمتها الفريدة بالرجوع الى معايير الكمال هذه . هذه المثل الموجهة ليست مجرد احتمالات ، لانها تحققت الآن فعلاً . وبالايجاز لمة اله . والانسان الفرد بهذا الكائن الاسمي ، الذي تجسد فيه هذه المثل العليا ، ان الانسان ، مهما يعمل لصالحه الرئيس دائماً عن شيء اكثر . اذا كانت رغبته الرئيسة تركز في غلاشيء ، في السلطة والجاه ، فان النتيجة ستكون صراعاً لا نهاية له ، بسبب الشقاق الباطني والخارجي . لان هذه الاشياء ذات كمية محدودة . وليس الامر كذلك بالقياس الى المثل العليا ، التي اخذنا بها بنظر الاعتبار . ان الجميع يستطيعون الاسهام فيها على اوسع نطاق . لان هذه القيم يمكن ان تنكسر بلا نهاية ، دون ان

«صحيح» أو «خطأ» بالقياس على فرضياتهم. إن غاليليو هو الذي وضع العلم في الطريق الممهد الذي جعل في الامكان اكتشاف قوانين الطريق. اخذ في الاسراع دون هوادة، ولا سيما في السنين الخمسين الماضية، والاكتشافات العظيمة التي عبرت بينة الانسان، وازادت من قوته، مما يجعل انجازاته صغيرة نوعاً ما.

والامر بخلاف ذلك في صدد الفلسفة، لان الطبيعة لم تتغير الا تغيراً زهيداً، ولأن الاغارقة المثلثين كانوا حاذقين في رصد الطبيعة الانسانية، بحيث يندر «مشاهم» ذلك انهم عرفوا كيف «يطرحون» السؤال عن الانسان، ان مفكري العصور كافة، ظلوا يعودون الى هذه الفلسفة بحثاً عن الاستنارة، ومن هؤلاء قبلو في القرن الاول قبل المسيح - الى وايتهيد وادكنس، ولي هذا الامر تكريم مؤثر بالقياس الى الاغارقة.

ارسطو يقنع الكثير من افلاطون في كتبه الرئيسية دون الاعتراف بدسسه له، ولكنه يقدم تفسيراً دينامياً للمثالية الافلاطونية، وقد ادخل عامل الزمن على المثل الكلية باعتباره ضرورياً لتفسير هذه المثل، ان تفسير ذلك الامر دينامياً، يعني تحول الاحتمال الى الواقع الذي يتحول بدوره الى احتمال، وهذا التحول يجعل في الامكان اخفاه معى على الفرد الانساني الحي، بوصفه وحدة حية، من حيث تقرير مصيره، وهكذا يستطيع الجمع بين «المنقطعات» الحديثة، على نحو متميز، وهو امر كان مقلقا بالقياس الى «الاغارقة». يبين ذلك في الوحدة والتعدد والثبات والتغير. ويطلق ارسطو كلمة (entelechy) على مفهوم الفرد المتميز باعتباره وجود عنصر افرضي غير مفهوم في الكيان الانساني بوجهه ويتحكم فيه، ومعنى هذا المفهوم لا يقدم لا في البداية ولا في النهاية، اوفي تلخيص الاحداث، انه يمثل الفرد بعلاقته الوظيفية مع الآخرين، ووحدة المجموع وصلة المجموع بالفرد. وفي هذه الوحدة او التكامل نكتشف جوهر الفرد ومصدر فعالياته.

وقد عالج ارسطو كذلك مشكلة العلاقة بين الجسد والروح. فهو يتصور انه من السخف ان نتحدث عن الروح ودخولها في الجسد وخروجها منه، بالطريقة العرضية نفسها التي نتحدث بها عن انسان يطفر الى قارب وتخرج منه. ان العلاقة صميمية اكثر من ذلك كثيرا. الفرد هو المادة التي تم صبغ الروح فيها او هو الروح المجسدة. ان الروح اذن هي الشكل الجوهرى للجسد، والجسد

الاشياء، كأنها ظلال عذبة، انه يقدم جائزة كما يقول افلاطون الى «من يحبس متى يقبل الظل ثانية». ثمة مرحلة متقدمة، لا تتجاوز ارضية الرئي، يمكن تحقيقها. عندما يرى الانسان الاشياء على نحو معين، وفي علاقات محددة، مكتشفة بأسلوب تطبيقي، انه يعترف على الطبيعة بشكل حقيقي، ان استطاع ان يعلمها بالاستعداد على العلاقات الرياضية ثمة معرفة ارفع شأنها تهدف الى رؤيا في ضوء «كل الطبيعي». فاذا كان افلاطون يعد هذه الرؤيا على انها ارفع شكك من اشكال المعرفة الا ان ذلك لا يعني رفضه للأنماط الاخرى والتنديد بها، كاتي انسان غير مؤهل لرصد الواقع ووصفها وتصنيفها.

يقال احيانا ان افلاطون قد ادان الدراسة العيانية للواقع، وبذلك اعترض سبل العلم. ان الشخص الجاهل يبالغ في فعله افلاطون، وغير المطلع على تاريخ العلم، هو وحده الذي يدعي مثل هذا الادعاء. الخال على الضد من ذلك قما، ايان البر وفور جي. س. فيلد منذ عهد قريب، على نحو مقنع بأن افلاطون شجع على رصد الظواهر الطبيعية، وعقد هذا العمل جزءاً من التدريب الضرورى لثيوفيسوف. اما علم الفلك فكان واحداً من موضوعات الدراسة الرئيسية في الاكاديمية، كما لم تفص الدراسات التجريبية الاخرى. ان اهم مرحلة زاهرة في تاريخ العلم، بالنسبة الى العلماء القديم، كانت تغطي القرن والنصف، بعد وفاة افلاطون. ان بعض الرجال الذين نفذوا هذه المهامات، قد تدربوا في الاكاديمية، وبعضهم الاخر كانوا من المعجبين المتحمسين بافلاطون، من الذين تسلخوا اها مهم منه. وحين تأتي الى الازمنة الحديثة، عد كبلر وغاليليو، وهما مؤسسا الفيزياء والميكانيك الحديثين، نفسيهما من اتباع فلسفة افلاطون، بدلا من ان يكونا من اتباع ارسطو، والارسطية كانت شائعة يومئذ، ذلك ان افلاطون وجد مفتاح فهم العلم الفيزيقي عدداً وقياساً، اذا كان الاغارقة لم يتقدموا موضوعاً بعيدة في هذا الاكتشاف فسر ذلك، مهم لم يستطيعوا ان يروا في الطبيعة، سوى ما تراه العين المجردة. لم تكن لديهم مرصد ولا مجاهر، ولا كاميرات، لتوسيع رؤيتهم، ولم تكن لديهم معدات دقيقة كاثي يمتلكها العلم الحديث. والا هم من ذلك، انهم لم يتعلموا كيف يسألون الطبيعة على نحو صحيح، من طريق التجارب الدقيقة التي تفرض على الطبيعة ان تقول

هو بمثابة انكشاف في الطبيعة عن نوعية الروح التي تتمثل في الفرد. ولكن في حالة الانسان تتخذ الروح مجالا اوسع. ففي التعرف والارادة والخيال البناء، والفن الخلاق، يصبح العقل المبدع الفعال هذا العقل منفصل من الشروط المادية متلب بها، واذن يمكن ان يتفصل عن الجسد، وهذا المفهوم الارسطي للعقل يجعله احياء مفقداً، وهو في الانسان مقارب للقداسة. انه الشكل الجوهرى للانسان الا على، الذي يراعيه ارسطو، ولكنه لا يتخلل عن الشكل الاقل شأناً، وهنا نجد تفسيراً لهذا الشكل، وفي هذا المفهوم نجد قياساً للرفعة الانسانية ببنينا لنا الان نصغي لمن ينصحننا بوصفنا بشراً فاني، بعدم التسامي بافكارنا فوق مستوى البشر الفنانين، بل ينبغي لنا قدر الامكان ان نتجنب فكرة موتنا، وان نحاول بكل جهدنا، ان نعيش وفق قدراتنا السامية، لانها تفوق كل شيء.

ان فلسفة ارسطو، شأنها شأن فلسفة افلاطون وسقراط، تنتهي به حتماً الى مفهوم الله. ان ارسطو يجاهد جهاداً شديداً من اجل اصفاء معنى ايجابى على فكرة الله، وهو، في ذلك، يسلك الطريق الممكن الوحيد. ان الانسان، كان دائماً يجعل آلهته على صورته. اما الاديان المتقدمة، فقد ارتفع شأنها، لأنها اتخذت ما هو رفيع وقيم في التجربة الانسانية، واعطت للبشر الماعة من الطبيعة الالهية. يقول ارسطو: «ان الحياة في افضل واقصر لحظاتها، يمثلها الوجود الحي لله على مدى الدهر. ولما كانت ارجح فعالية للانسان تتمثل في التأمل النقي للحقيقة، في نظر ارسطو، فان الفصل الاخير، يمكن التعبير عنه بالرؤيا الصافية النظرية. وهذا ما يجعل مفهومه بالقياس اليها مفهوماً خالياً من المعنى، ذلك ان الله منفرد وحيد».

مهياً يكن من امر، ان اردنا الوصول الى مفهوم مرض اكثر للكائن الاسمي، فلا يمكن تحقيق ذلك، الا بان نبين ان ارفع ما في الانسان ليس قابلاً في مجرد تأمل الحقيقة. ثمة امر اسمي من ذلك، تجده في التعبير عن الحب والولاء، في الشجاعة والعدل، وفي رؤية الجسالم والحقيقة. ان عزا المرء امثال هذه الفعاليات الى الكائن الاسمي، فانه سيجد نفسه متورطاً في مصاعب اخرى، ولكنه يستطيع تجنب هذا الامر بالعثور على امثل الالهى الاعلى، في حالة تجده في العنصر البشري، كما هي الحال بالقياس الى البوذا

والمسيح.

ان الحركة المثالية التي بدأها سقراط تجدها تعبيراً نهائياً لدى ارسطو. انه مثالي، لان الامر الاقل شأناً يجري تفسيره بها هو سام رفيع، فيها يتخلف زمنياً، يكون متقدماً في الحقيقة. لان العقل هو اساس الواقع والحقيقة، في التحليل النهائي. ان ارسطو يبدأ من زيوس لا من الخواء. انه اكثر مثالية من افلاطون، لأنه ربط مثاليته بالواقعية الفطرية السليمة. الفلسفة هي طريق الحياة بالقياس على هؤلاء المفكرين الثلاثة. ان نظرية الطبيعة الحقيقية للذات او النفس هي التي تبرر الفلسفة، وهي ما جعلها سقراط موضوعاً مستقلاً للبحث، بالاستناد الى نظرية النظام الطبيعي، التي جذبتهم، فقد انطلقوا من معرفة الذات. انهم جميعاً جعلوا التربية اسساً مكنياً لهم، لانها هي التي تحرر الناس من الاغلال.

وبالقياس على ارسطو، فان الحياة الفضلى هي التي تجده فرحاً نقياً في الانشاء والجميلة العذبة وهي ماثلة في ربات الفنون، في الموسيقى والشعر. في كل الفنون الابداعية. في التاريخ والعلوم والفلسفة، وهذه تشكل القيم غير الملموسة التي تميز الحياة المتحضرة، الحياة المثقفة.

ان الفلسفة بالقياس على افلاطون تمثل طريق الحياة ايضاً، وهي تجده الرفعة الانسانية متمثلة في القيم الروحية والسمي نحوها والاستمتاع بها. ثمة حاسة دينية في كتابات افلاطون يقتصر ارسطو اليها. اما هؤلاء الذين يشربون على اصول الحكم، فيعد ان يكملوا التدريب المضي، الذي يضع افلاطون مناهجه، اثر الاختبارات العقلية والاخلاقية، فانهم في السنة الخامسة والثلاثين يقبسون الماعة من الرؤيا للشكل الجوهرى من الخير، المتمثل في الاله. وبذلك يتألون حق التلمذة، بوصفهم حكاماً. اما الشكل الجوهرى للخير، اي الله، فهو يتجاوز كل معرفة، لانه مصدر التعقل، في ما يعرض من اشياء، وفي الحكمة في الناس العارفين. ان المرء يمكن ان (يعرفه) من خلال صورته في الصالم المرئي ومع ذلك، فان تلك الصورة مضية، ولما تشرق الشمس في الصالم المرئي، تبدو الاشياء جلية، متميزة، في علاقتها المحددة. ومن ثم، فان الشكل الجوهرى للخير، هو الذي يضيئ النظام والتميز على ملكة المشل الخالدة، وعين الروح تشاهد النور الخالد الذي يضيئ الاشياء جميعاً فتتظم في نموذج يرتب الناس، على وفق حياتهم

اجل حياة وفيرة. فإن استطعت ان تؤكد نفسك بان في قدرتك ابعاد ما هو اقل كمالاً في صدد المعرفة. من اجل معرفة اكمل. فانت على الطريق. هذه هي الحياة التي تعني السير قدماً. عليك ان تسير الى امام والا تراجعت. ليس ثمة ركود.

ان الاشياء الجميلة تقدم اماكن الراحة الوقتية. في الرحلة نحو الحق والخير. انها نادج من الكيال المائل: هذه قصيدة، ذا البيت، هذا رسم. قلنا راحة وقتية تنتهي ليستطيع المرء ان يواصل صعوده. هذا هو سلم الجمل والجندل المتصمماً. فاذا ما توقف المرء عن الانطلاق نحو الرهان. قد يتسلط الانسان احياناً. وعندئذ لا تصبح الحياة الاموتاً بطيئاً. ان الزرية، التي السير قدماً، هي نسمة الحياة بالنسبة الى الروح.

كل تربية يجب ان تكون تربية حرة. ان التدوير المهني يشبه تعلم صناعة من الصناعات كالنجارة وصناعة الاحذية. انها لا تعني التربية بالمعنى الدقيق من الكلمة. لان التربية بمعناها الصحيح ليس لها هدف يتجاوز نطاقها. انها تعني الحياة المرنة وفق العقل والتقدم في المعرفة. وهي تبدأ من رياض الاطفال وتستمر في المدرسة الاعدادية وهما المؤسستان اللتان وضع افلاطون اسمها. وقد تحدث حديثاً مسهاً عن وسائل التدريس وعناهجها.

ولما وجدت اديان الشروق طريقها الى الاسكندرية، بودقة الافكار. وسعت لكي يفهم الناس عقائدها، توجهت الى اليونان، لان هناك طرقت ادوات الفكر، اما بالنسبة الى المسيحيين، فان عملية التفسير تبسطت كثيراً. بسبب المذاهب الاغريقية الفكرية المتجانسة معها روحياً. من حيث التفكير والانجساح. ان القديس بولس الذي تعلم في مدرسة اغريقية في طرسوس والذي كان يتكلم باللغة اليونانية، والذي كان صديقاً لسينيكا الرواني، ومطلعاً على الفكر الاغريقي، ذهب الى اثينا بوصفه رسولاً للامم، وهناك اقتبس فحوى احدي خطبه من دعاء كليثيس الرواني الذي جاء: «نحن ايضاً ذريته» وهناك ربط رسالته بما اكتشفه الاغارقة. (لو اتخذ المرسلون نموذج القديس بولس، لكان عملهم اجدى) ان العديد من اقوال القديس بولس تشابه فقرات كثيرة من اقوال افلاطون. ان الفصل الاول من الانجيل الرابع، يمكن ان يقتبس من افلاطون والروافيين. واللوقسوس او الكلمة كان في البداية «كان مع الله. وكان الله. و

ويزمون النظام في الدولة. ليس عليهم ان يركنوا الى الراحة والتمتع بالروايا. اولاً: لان التربة مشروع يستغرق الحياة كلها، وهنا يكمن جهلنا. وثانياً: ينبغي لهم ان ينحدروا الى الكهوف من حين الى حين، لمساعدة المعتقلين هنا وتحريرهم من اصفادهم. ان هذه الزرية مخصصة لمجموعة صغيرة من الناس المختارين السليبين بنية وعقلاً. وقد تم اختيارهم لسلامة موقفهم من مبدأ العدل، والتنازل بين مصالحهم ومصالح المجتمع. ويفظتهم الفكرية. اعطانا افلاطون وصفاً في الكتاب السادس من (الجمهورية) يتعلق بالفيلسوف المثالي الاصيل الذي يجتاز جميع الاختبارات بنجاح وتفوق. ينبغي له ان يكون بفضله، ذا ذاكرة قوية، ناذراً نفسه للحق، كارهاً الزيف بأي شكل كان، معتداً بنفسه، بعيداً عن الطمع، ليس فيه وصمة الضعة، او الصغار الذهني، او الجبن، انه لطيف وعادل في معاملاته مع الناس. ان روحه مفعمة بالاكتشاف الرفيعة، وهو متميز بتأمله في الزمن بأسره والوجود بأكمله. ومن ثم، فهو لا يخاف الموت، وهو معجب بالمعرفة التي تكشف ما هو حقيقي وثابت في الوجود، والتي تتصل من التثني والانحطاط، وتتغلغل في الوجود الحقيقي دون ان تتخلل عما هو مهم او غير مهم. شريف او غير شريف. هنا يجمع الكيال الذي يمثل في الدولة التي يحكمها الملوك الفلاسفة. ومن ثم، يصبح مذهب اليه الاسرار الابليسيونية: «كثيرون هم حملة تاج الترسوس، ولكن الملهمين قليلون».

مهما يكن من امر، ثمة خطة للترية، جرى وصفها في محاوره (القوانين) تنطبق على جميع السكان، وقد جعلها افلاطون اجبارية.

لننظر ملياً الى هذا المشروع التربوي. الخطوة الاولى. حسب رأي سقراط هي تطهير الروح من الجهل، ولا سيما ذلك الشكل الاعمى من الجهل، الذي يمثله وهم المعرفة، حيث لا توجد معرفة حقيقية. وهكذا يمكن استخلاص الاقتناع بالجهل، الذي هو تمهيد ضروري للعجاء السامة، شأنه في ذلك شأن الاقتناع بالخطية في الجهود المتأخرة، عندئذ يمكن التوكل ان العقل يستطيع حمل ثمار الحكمة.

ان هدف الكيال الذي نسعى اليه هدف طيار، فكلمها حاولت تحقيقه انفسحت مجالات جديدة للبحث مقدمة قرصاً طيعاً من

مباشرة بالتفكير الاغريقي تبقظت فعالية ابداعية. ان الرؤيا العظيمة التي اختص بها الفلاسفة الاغارقة ذات قيمة مستقلة عن الزمان والمكان والظروف. انها ميراثنا الخالد. اننا نستعيد اليها للاستنارة والالهام. «ايها الاغارقة انكم شباب خالدون».

هوامش

- ١ - هانيس: مثنى الاموات في الميثولوجيا الاغريقية: المورد.
- ٢ - الاسفوبيل: نبئت من الفصيلة الزنبقية ذو زهر ابيض او قرنفلي او اصفر: المرء.
- ٣ - الاورفية: كتابات صوفية اغريقية يرجع عهدها الى القرن السادس ق. م وهي تعنى بمسائل فلسفية عديدة وخلق الانسان ومعبود بعد الموت: المعجم الفلسفي.
- ٤ - الوحي بالذات: معرفة الذات، وتعني الوحي التجريبي للذات عادة: المعجم الفلسفي.
- ٥ - الرواقية: بالنسبة الى الرواقية، الفضيلة وحدها هي الخير الاوحد، والرجل الفاضل هو الذي يحصل على السعادة من خلال المعرفة: المعجم الفلسفي.
- ٦ - الكلية: مدرسة تدعو الى اعتزال مظاهر الحياة المرفقة ويمثلها ديهوجين في زمن الاسكندر الكبير: بي. ثروة

Ideological Differences and World Order

«فقد خلق الاشياء كلها» وكان النور الذي يشع على كل انسان يقبل الى العالم. باستثناء اضافة صغيرة «والكلية تجسد وعاش بيننا» ولكن هذه الاضافة اهمية غير محدودة لانها تؤذي مباشرة الى سر الثالوث، وهذا يؤكد على ان في الوجود الالهي الواحد تنوعاً، ومن خلال الروح القدس يتفسح المجال للانسان وله «وحدة القديسين» ان المفهوم الاغريقي لله يعني التوحد وعدم التغير بالرغم من محاولات افلاطون وارسطو التي تركزت على وحدة الوجود، والتي ظهرت بجلاء لدى الرواقين والافلاطونيين المحدثين.

ان محاوره (تيسايوس) لافلاطون والتي تعرف بدائرة ابل الخلق هي الفلسفة الاغريقية التي دخلت مباشرة في مجرى الحضارة الغربية - ارسطومع القديس توما الاكويني ودانتي، وافلاطون في عهد النهضة (الرينيسانس). ان الجانب الجمالي في كتابات افلاطون والمودة الى الطبيعة وتفهم الحب وما هو جميل هي الامور التي تقود الانسان وترتفع الى رؤيا سامية. ان هذا السلطان الطاغوي سيطر على ميخائيل انجيلو. لا يتبين ذلك في سونائاته، على ما انصهر، بل في رسومه ومنحوتاته ان الرسوم المدهشة في سقف كنيسة السيستين بأسرها اغريقية في صفاتها وقوتها ويطاقتها وكمالها، كما لو ان ميخائيل انجيلو رسمها بالهام من رؤيا افلاطون الموسومة (الخلق والولادة في الجمال المطلق).

ان اعظم ما في الفن والادب من العهد الغابري يمكن ان نعزوه الى تأثير افلاطون. لقد تكلمنا سابقاً على الدور الذي مثله في تبشير العلم الحديث والتطورات اللاحقة. وكلما حدث اتصال

ذكريات عن اليوت

ستيفن سبندر

Stephen Spender

ترجمة
د. موسى السوداني

لقد كتب سبندر عدداً من المجموعات الشعرية إضافة إلى مجموعة من كتب النقد وكذلك مسرحية شعرية بعنوان «محاكمة فاضل». وكانت من اليوت من المعجبين بشعره ومجموعة أودن، يؤثر فيهم ويتأثر بما كتبوا، كما هو واضح بصورة خاصة في المسرحيات الشعرية لليوت.

- المترجم -

لقد ذكرت في كتاب «عالم ضمن عالم» التي قابلت اليوت لأول مرة سنة 1930 حين دعاني لتناول الغداء معه في أحد مطاعم لندن. وقد نسيت أن أذكر أن المقابلة الأولى بيننا كانت في الكلية الجامعة في أوكسفورد حين كان اليوت يلقي محاضرة في ناد لطلاب الدراسة الأولية يدعى «المارتليت»، يوم الأربعاء المصادف 16 مارس 1928. وقد أعقب المحاضرة عشاء وقع في نهايته الحضور على قائمة الطعام للذكرى. ولا زلت احتفظ بهذه القائمة وعليها توقيع اليوت. إن الاحتفاظ بهذا التوقيع دليل على مدى الاحترام الذي كان يكنه الشعراء الشباب من الطلة لاسم اليوت. لقد وافق اليوت على حضور اجتماع الشعراء الشباب على شرط ألا يلقي محاضرة فيه، وإنما يكفي فقط بالإجابة على الأسئلة. وكنتيجة ختمية لكون نصف عدد أعضاء النادي كانوا من الأدباء والنصف الآخر من المهتمين بالفلسفة فقد تحول النقاش إلى مسألة وكيف نستطيع أن نبرهن على أن عملاً فنياً ماهو عمل جميل؟

يعتبر الشاعر ستيفن سبندر أحد الشعراء البريطانيين الذين واكبوا الشاعر المعروف ت. 1 من اليوت، وبالرغم من الاختلاف الواضح في الآراء السياسية لكل منهما فإن سبندر، شأنه في ذلك شأن الشعراء الشباب الذين برزوا في فترة الثلاثينات من هذا القرن، كان معجباً ومتأثراً بشعر اليوت وكتاباته الأدبية الأخرى. كان سبندر يحسب على مجموعة الشعراء البريطانيين المعروفين بـ «أودن» التي اصطلح عليها باسم «مجموعة أودن» والتي كانت جل كتابات أعضائها في مرحلة الثلاثينات تعبيراً صريحاً أو حتى ماركسية بالنسبة لبعض النقاد المتطرفين في المحافظة السياسية. ولكن الحقيقة الواضحة لكل متابع لتطور الكتابات الأدبية لهؤلاء الشعراء ومنهم زعيم المجموعة أودن وسبندر نفسه وسي. دي لويس ولوي ماكيس هي أن هؤلاء الشعراء الشباب كانوا مثقفين من الطبقة الوسطى وقد شعروا بالذنب لأن طبقتهم الحاكمة هي المسؤولة عن الحالة البائسة التي كان يحياها أبناء الطبقة العاملة ولهذا أرادوا أن يكفروا عن هذا الشعور بالوقوف إلى جانب الطبقة العاملة وتبين مشاكلها. وهذا ما فعلوه في كتاباتهم وبخاصة في شعرهم الأمر الذي دفع النقاد إلى اتهامهم باليسارية والماركسية بالرغم من أن العديد من هؤلاء النقاد كان يأخذ على شعرهم - إلا مائدر - البرود الواضح أو قلة الحرارة بسبب عدم فهمهم للحياة التي أرادوا عكسها للقارئ فجاءت الصورة من الخارج وليس من الداخل كما يفعل الأديب حين يصور حياة طبقته التي يعرفها جيداً من الداخل.

ان مايتذوقه جيل من الاجيال قد بسبب القرف لجيل آخر فكيف اذن يمكن لعمل فني ان يقف خارج دائرة القيمة المتغيرة التي يحتلها في تفكير الاجيال البشرية المختلفة؟ وكيف نستطيع ان نستمر بالتأكد من وجود وعي يمكن ان يستمر من خلال النظر الى «هاملت» و«اكروبوليس» دائماً على انهما يحتفظان بالجمال نفسه والصدق؟

قال الطالب (مت) الذي كان يدرس الفلسفة والذي كان يبدو عليه الانشداد للحديث اكثر فاكتر . قال انه لا يعتقد بان هنالك اي تصنيف جمالي مطلق إلا اذا كان هنالك إله . فما كان من اليوت إلا ان يحني رأسه انحناء اشبه مانكون بانحناء الصلاة التي بدأت الاحظها عليه جيداً وتتم بشيء معناه : «ان ذلك هو ما توصلت الي الايمان به .»

كان اليوت اشبه بالاسطورة بالنسبة للشعراء الشباب في سنة 1928 والأول حين تبدو قصائده غير ممكنة الفصل عن الشرح الذي يرافقها ، فاننا نجد في ذلك مناسبة جيدة لان نتذكر موقف الكتاب الشاب بعد بضع سنوات من نشر قصيدته «الارض الخراب» .

ان الملاحظات التي ظهرت بعد وفاة اليوت تبين ان هناك خطراً بان موقفين متناقضين منه قد اخذاً بالتبلور . الأول هو انه كان السيد الاعظم لأكاديمية التلخيص وشرابجة نشر التأثيرات في الشعر الحديث ، وان موقفه لم تستطع ان تعمل على اكثر من ايجاد المناسبة له لكي يدفع بحدود اللغة الى الامام . اما الرأي الآخر فهو ان اليوت كان يوماً ما شاعراً ثائراً سرعان ما تحول الى رجعي في آرائه السياسية ، ضيق التفكير ومعاد اضافة الى كونه غامضاً في معتقداته الدينية - وفي الحالة التي يبدو فيها الرأي الثاني مبالغاً فيه فان باستطاعة القارئ الرجوع الى الرسائل التي نشرتها مجلة «نيو ستشمان» بعد اسبوع من وفاته . واخيراً لذلك انني عندما قلت لاحد اساتذة (او كسرج) المعروفين انه كان يبدو غريباً بالنسبة لي ان احداً من المهتمين بالثقافة في الحكومة البريطانية العمالية . لم يحضر احتفال الصلاة الخاصة على روح اليوت التي اقيمت في كنيسة (ويستمنستر أبي) ، اجابني بان ذلك كان متوقفاً من رجل من امثال (لورد سنو) المعروف بأرائه الليبرالية بان لا يحضر حفلاً تكريمياً للمؤلف القصيدة السبئية

الصيت «بيربانك في يده دليل السواح : ويلوستاين في فمه سيجاره» .

اعتقد ان من الخطورة يمكن تفسير تطور اليوت بأكمله على انه الكشف عن نمط موضوع سابقاً . لقد اشار (فيليب نوبتي) في جريدة (الابزرفي) بان اليوت قد التزم باتباع نمط (وردز وورث) : الشاعر الذي يتحول الى رجعي لكي يثير استياء اتباعه . كما ان معظم النقاد الآن يقرأون تحول اليوت في قصيدة «الارض الخراب» سنة 1927 ، والتي نشرت في سنة 1922 ، ولا تبدو عندهم اية فكرة انه لو كان (جيمس جويس) قد كتب في اواخر حياته روايات ذات معتقد كاثوليكي ساخر بدلاً من رواية «بقطة فنيغان» لكانوا قد قرأوا ارتداده في رواية «ويليس» (التي فرها احد النقاد الامريكيين على انها ترميزاً للقسيسة الزواج ، وربما هي كذلك) .

وبالرغم من كل حسنات اليوت فان خطر التحليل النقدي يكمن في انه في حالة تتبع الخط الياني لتطور الكاتب فان ذلك الخط يصل الى نمط يبدو وكأنه خطة جامدة . لقد اعطى اليوت عن نفسه ذلك الانطباع على اساس التصريحات التي اطلقها ومنها التصريح المشهور والذي قال فيه انه ملكي وكاثوليكي . وكذلك تصريحه الأكثر شهرة عن تطور الفنان والذي قال فيه انه «عبارة عن سلسلة مستمرة من التضحية الذاتية ، والاضمحلال المستمر للشخصية .» ومع ذلك فان مكانة الفنان تتحد لبس فقط من قبله هو وانما من طريقة التفاعل بين اعماله وبين جمهوره في مختلف الأزمان . ان جزءاً من التأثير الذي تحدثه قصيدة اولوحة ماليس هو فيما يعتقد الناس حولها بعد اربعين سنة من كتابتها اورسها ، وانما فيما اعتقدوه وشعروا به حولها عندما كتبت اورسحت . فعند تقرير فيما اذا كانت قصيدة «الارض الخراب» ترمز الى ايمان ديني كما هو واضح جداً في قصائد الرباعيات الاربع التي نظمت بعدها ، فان رأي الناقد (أي . ريشاردن) الذي كتبه سنة 1926 والذي قال فيه انها تمثل الشعر الذي يخدم كافة المعتقدات يجب ان يؤخذ بنظر الاعتبار تماماً كما يؤخذ رأي أي انسان الآن وهو يصدر حكماً متأخراً غير قصيدة «الارض الخراب» قصيدة دينية . تماماً ان تحولاً مختلفاً في افكار اليوت كان ممكناً ان يقع ، ولو انه حدث لكان رأي (ريشاردن) صحيحاً . من ناحية اخرى ، اذا كانت آراء اليوت الخاصة تخضع للتقويم ،

لم يكن إلا «رقصة درويش».

كان (لورنس) في الحقيقة يخاطبنا بصورة هريجة جداً، وأحياناً بصراحة أكثر مما يجب. وقد كتب قصائد يهزأ بها فيها على اعتبار أن أصواتنا كانت تحتل «تعالى لوكسفورده». وفي الحقيقة أنه في قصيدة «الساحون في البحر» قد لطم الجيل الشاب بأكمله حين قال:

باللاجساد الرشيفة، الزرقاء السمرة،

التي يمكن أن تكون (هانا برشا) ⁽¹⁾ أيضاً،

وباللاطراف المحمرة وكأنها انابيب مطاط هندي ملتهب الحمرة،

والاجزاء الخاصة المخففة جزئياً وكأنها

حبة من النعاس، مفتوحة لأغراض أخرى.

قد يبدو هذا نوعاً من الهجوم الجزئي على أي شخص يتبع أسلوباً نقدياً غير متميز وربما هذا هو السبب - بالإضافة للمحاكمة المشيرة لروايته «الليدي شاترلي» الذي من أجله لم نغم محاولة جادة لملاتمة كتابات (لورنس) المتأخرة مع أعماله الأخرى التي لاقت استحساناً كبيراً.

وحتى اليوت لم يكن أكثر إيجابية إذا أراد الإنسان أن يفهمه. ففي سنة 1929 كان هنالك اجتماع في نادي الشعر في أوكسفورد كان اليوت فيه ضيف الشرف. وقبل بدء الاجتماع رتب البعض منا اجتماعاً منفصلاً مع الأب (ام. سي. دي أوسي) الذي كنا قد درسنا معه نص قصيدة «الرباع الرماد» التي كانت قد نشرت قبل فترة وجيزة، إذ كانت بعض النقاط فيها غير واضحة تماماً. وقد وجه أحد الطلبة في الاجتماع الذي أعقب ذلك السؤال التالي لليوت «رجاء، ياسيدي، ماذا تعني بالبيت القائل: (سيدتي، لقد جلس ثلاثة فهود بيض تحت شجرة السرعر؟»، «فرغ اليوت نظرة إليه وقال: «اعني» سيدتي لقد جلس ثلاثة فهود بيض تحت شجرة السرعر».

لم يكن هذا الجواب جواباً عادلاً، وإنما كان غامضاً حقاً، إذا أخذنا بنظر الاعتبار أن اليوت كان قد ترك الباب مفتوحاً لمل هذا السؤال عن شعره حين نشر ملاحظاته مع قصيدة «الأرض الخراب» ، بالرغم من أنه أوضح بعد ذلك أن السبب الذي جعله

فأني سمعته مرة يقول للشاعر الشيلي (غابرييل ميرال) أنه في الوقت الذي كان يكتب فيه قصيدة «الأرض الخراب» فإنه كان يفكر جديداً باعتناق الديانة البوذية. إن المعتقدات البوذية جليلة تماماً شأنها في ذلك شأن المعتقدات المسيحية في «الأرض الخراب».

في سنتي 1927 و 1928 لم يكن الكتاب من أمثال اليوت و (د. ه. لورنس) قد تعرضا لتقويم نقدي دقيق. ولكن كان لكل منهما مؤيدوه ومعارضوه في كل شيء - فيما عدا أن المؤيدين كانوا ينظرون إلى المستقبل بينما كان المعارضون بالفسد من ذلك تماماً. إن نتيجة واحدة لفقدان المناقشة التحليلية للكتاب المعاصرين كانت تكمن في أننا كنا نميل إلى ربط الشعر والقصة التي يكتبها الكتاب المعاصرون بالعالم الذي يحيط بنا بصورة مباشرة وبسلوكنا نحن. ولم تكن نأخذ أنفسنا فيما إذا كان عملنا هذا يتسجم مع التراث العظيم الذي ورثناه. كنا نشعر بانجذاب نحو ما يكتب إذا كان يتعلق بالعالم الذي نعرفه لأننا نعيش فيه، والأشياء التي تهتمنا بصورة عميقة، وإذا أردنا أن نكتب فأننا نكتب بطريقة نساعدنا على أن نكتب المزيد.

على سبيل المثال، لم يخطر على بالنا بأن (لورنس) كان - وإلياً من ضمير التراث العظيم وهو على خط مستقيم ومباشر ومنجم مع المجتمع والتراث البيوريناني المرتبط بالكنيسة، أكثر مما كان خط ت. س. اليوت المرتبط بالمجتمع الأنكليكاني.

لقد حرمتنا هذا النقص في التقويم النقدي من فهم الرواة الكبيرة الكامنة في الإشارة والتلميح في الأدب الحديث. ولكن الحقيقة هي أنه إذا بدت قصيدة أو رواية مليئة بالحياة فأننا كنا نشعر بوجود قوة فيها تحدانا وتجعل النقاش حياً وفعالاً. وكنا منقسمين في آرائنا عن (لورنس) فبالرغم من أننا كنا ننفق أيضاً على أن غرض (لورنس) الرئيس من الكتاب هو التوصية باتباع سلوك على الطريقة اللورنسية. وفي الوقت الذي كنت اشعرنا فيه شخصياً بأنني منجذب ورومانتيكياً لذلك، فإن معظم أصدقائي كانوا يشعرون بعكس ذلك تماماً. فقد قال (فالك غرات) - وهو واحد من الذين وضعوا توقيعهم على قائمة الطعام في نادي المارنليت - بعد قراءته لرواية (لورنس) «الافعى ذات الريش» أن عمل (لورنس)

(د. هـ. لورنس) والتحليلات النفسية الغامضة على الاعتقاد باننا قد نكتشف انفسنا الفريزية الحقيقية من خلال الجنس. ونحن كنا نؤمن النظر في ما يكتب كنا نشعر على الفور بان بعض الكتاب كانوا يهتمون بمشكلة «الحقيقة» بينما كان كتاب آخرون على عكس ذلك تماماً. ومن وجهة نظرنا كطلاب، كنا نصف الكتاب الى ثلاث مجموعات:

1 - الروائيون والشعراء السياسيون المتفق عليهم من قبل جمعيات اختيار الكتب والذين كانت اسماؤهم تعني بالنسبة لنا الاحترام ولا تفكر بهم تفكيراً نقدياً والذين لم يلاسلوا انفسنا في اية مرحلة بالرغم من اننا نظن الى اعمالهم على انها اعمال ادبية.

2 - الكتاب التجريبيون الذين كان بهمهم ان يكونوا مجدين مهما كلف الثمن والذين كنا نربطهم في تفكيرنا مع اللوحات الحديثة ومنها المحدث الحديث والموسيقى الحديثة والمدراس الادبية والفنية الحديثة في باريس وبرلين.

3 - الكتاب الذين كانوا يهتمون بصورة مباشرة او غير مباشرة بمشكلة حياتنا من زمن تاريخي كان من الصعب فهمه بالرغم من كونه حقيقياً، وكذلك كان اهتمامهم ينصب على مشاكل العيش بصورة حقيقية.

كانت المجموعة الأولى تضم الشعراء والروائيين من العصر الجورجي⁽⁷⁾ الذين كان النقاد من امثال (جيرالد غولد) و (ج. سي. مسايس) و (فرانك سويسرتون) وغيرهم يكيلون لهم المديح اسبوعاً بعد آخر في صحف «الاوزرفر» و «الصنداي تايمز». اما المجموعة الثانية فكانت تضم (جريتود شتاين) و (ادت سيتول) و (أي. إي. كمنفس) و كتاباً تجريبيين ينشرون في المجلات الصغيرة التي تطبع بصورة رئيسة في باريس اضافة الى النصف التي كانت تنشر من كتاب جيمس جويس «المعمل في تقدم» والفصائل المثيرة للحرية للشاعر (عزرا باوند) التي بدأت تظهر للنور في طبعات نادرة. اما المجموعة الثالثة فكانت تضم (جيمس جويس) بعد نشره رواية «بوليس» و (د. هـ. لورنس) و (أي. ام. فورستر) و (ديليو. ب. بيتس) حين نشر مجموعته الشعرية «البرج» و (ت. إس. اليوت).

وهكذا فإن «الأرض الخراب» كانت مثيرة بالدرجة الأولى لانها

يضيف هذه الملاحظات هو ان الناشرين (ليونارد وفرجينيا وولف) قد وجدا القصيدة بمفردها اقصر من ان يحتويها الكتاب الذي كانا ينويان نشره، ولذا اضاف اليوت الملاحظات، وهذا هو السبب نفسه الذي ذكره لي مرة بان بعض الفصائل قد اضيفت لهذه المجموعة لان الكتاب الذي كان مبهمها كان صغيراً في حجمه. وفي الملاحظات عن قصيدة «الأرض الخراب» هناك مثال جيد على نوع التفسير الذي يجد المتبع عن الصورة الشعرية الى الاشارة الالهية التي يبدو ان اليوت كان ينظر اليها نظرة خاصة حين زجر الطالب في نادي الشعر بطف فاحدى تلك الملاحظات تقول: «ان الشاجر الاخضر، الذي يبيع الزبيب، يذوب في البحار الفيثيقي» وهذا الآخر لا يختلف كلياً عن فرديناند امير نابولي...»

ان هذه الملاحظات قد تسبب للطالب الذي يقرأ التوضيحات أولاً (والواقع الماساوي الآن هو ان معظم الناس يقرأون عن القصيدة قبل قراءتهم للقصيدة نفسها) ان يكتب في دفتر ملاحظاته: «تاجر اصغر» «بحار فيثيقي» «فرديناند امير نابولي». ولكن الاهم من ذلك كله هو ان نرى البحار الفيثيقي جلة بيضاء قد غرقت لثوها، وان الاسماك تلتهمها اكثر مما نراه كرمز يتساوى مع رموز اخرى. الحقيقة هي ان هذا الجزء من القصيدة هو ترجمة لقصيدة اقدم كتبها اليوت باللغة الفرنسية، مما يؤكد الرأي بان الربط بين الاثنين هو ربط سينمائي اعتباطي له تأثير محمل تدريجاً. لقد لاحظنا ان البحار الفيثيقي هو البحار الفيثيقي.

قبل خمس وثلاثين سنة كان الطلبة تبديدي الاحساس يقلقون كثيراً لمعرفة ماهو «الحقيقي». ان تحليل مانعني بكل ذلك قد يأخذ حيزاً كبيراً، ولكن عند العودة لذلك الوقت استطيع القول ان الاهتمام بكون الشيء «حقيقياً» او «غير حقيقي» قد نشأ عن شعورنا باننا كنا نعيش حقيقة معاصرة ولكننا كنا بعيدين عنها بسبب الظروف.

وكان احد مظاهر هذه الحقيقة الحوادث التي ادت الى قيام الحرب والاضراب العام التي نتج عنها بعد ذلك ظهور الكساد والفاشية التي ادت الى قيام حرب عالمية اخرى. ان الشعور بحالة العيش بين حريين كان منتشرأ، ولو بصورة غير محسوسة بشكل كامل، وقد ادّى ذلك الى الشعور باللاحقية. اما المظهر الآخر فقد كان يتمثل في شعورنا باننا كنا نمتنع بهذه الطريقة او تلك من ان نكون، فكرباً وجسمياً، على حقيقتنا. وكانت تشجعنا كتابات

اول من يدرك الانسجام الجديد .

كان اليوت في سنة 1927 هو الشاعر الذي ينطبق عليه تمثيل هذا الدور . كان الاتهام باحداث «حالة التقيف» لموتيموز المعركة اللاحقة التي اثبتت حول اليوت . فعالة كونه مثقفاً هي بالضبط الحالة التي كانت تثير الشكوى لدى خصومه ، الذين يشعرون بان الشعر يجب الا يرتبط بمثل تلك الحالة .

في سنة 1935 اوردت مجلة «الشعر الجديد» آراء بعض المعاصرين من الشعراء التي جمعها صحفي من نيوزيلندا يدعى (ايسان دونلي) ونشرت في كتاب اطلق عليه عنوان «الحج المفرح» . وقد اقتبس عن روايتي معروف قوله : «ان المشكلة بالنسبة لكل هؤلاء الناس (ويقصد بذلك الشعراء سي . داي لويس ، واودن وسبنسر وغيرهم) هي انهم قد تأثروا بالشاعرات س . اليوت ، واليوت هو بالتأكيد تأثير سي» . فهو متعالٍ ومتحلقٍ وبارد . وهو اضافة الى (هنري جيمس) مثال للامريكي ذي الثقافة الزائفة عن الحد ، ولهذا كان من الافضل للادب الانجليزي المعاصر لو ان اليوت بقي في نيوزيلندا او اي مكان آخر جاء منه . اما (هيسبرت وولف) فقد قال مايتاني : «ان اليوت هو شاعر لا يستطيع ان ينظم شعراً . ان عقله كبير ، ولكن من الناحية الفكرية والروحية محدود الحركة» . وقال (بلندن) عن اليوت : «انني لا اعرف السبب الذي يجعل اليوت يشعر بكل شيء شعوراً سناً . فلا يوجد سبب يدفع به الى الكتابة عن هذه الاشياء بطريقة . وانا لا استطيع ان اكون مرحاً ، اذ ليس الضرورة بالنسبة له ان يدخل الحرب» .

ان الاقتباسات الأتفة المذكور تلخص بصورة جلية جداً البغض الذي كانت تحمله المؤسسة الادبية لليوت حتى في وقت متأخر مثل سنة 1935 .

اما اليوم فان الانسان لا يستطيع إلا ان يشعر بالحد لشاعر يهاجمه اعداء لعدم قدرتهم - كما يدور - على فهمه وهكذا جعلوا من انفسهم صورة معاكسة لذكائه وفطنته .

كانت غلطتهم انهم اعتقدوا بان الذكاء يجب ان يكون بارداً بالضرورة . ولو كان اليوت بارداً لما استطاع ان يجذبنا نحوه . ان الحقيقة بالطبع هي ان ذكاءه كان حاداً الى درجة الاشتعال . ان ما اعجب الشعراء الشباب بقصيدة «الارض الخراب» هو ان لغتها وايضاها كانا يشيران الدهشة . ان هذا القول يعني الكثير اذ ان

تتعلق بالعالم المعاصر الذي كنا نشعر بانه عالم حقيقي . انها المارتنا بوصفها اشعاعاً ومع ذلك فانها اوجدت مشهداً تتحرك فيه الجيوش واللاجئون من جهة الى اخرى . كانت بالنسبة لنا في سنة 1928 تقدم قولاً مؤثراً بدون شك . فقد كانت تنطق بالمصير المحتوم ، وكان الشاعر ايضاً يحس بمشاكلنا . ولم يكن الجنس بالنسبة له يعني اكثر من شيء . قدر يتصل «بالجواب» والاخفاق وقضاء الليل . «اما «الشباب الحاد المزاج» الذي هاجم واعتدي على «كاتبة الطابعة في بيتها وقت تناول الشاي» فلم يكن يختلف كثيراً عن الطالب الذي كان يذهب الى لندن لقضاء ليلة مع مومس في غرفتها ثم يعود في الوقت الملائم الى الكلية بواسطة قطار يدعى «الغاسق» .

كنا نربط في اذهاننا بين الارض الخراب ومؤلفات عظيمة اخرى حديثة عن الدمار والشر ، مثل كتاب برويت «صوموم وغوسورا» والمديد من الروايات الالمانية التي نشرت في ذلك الوقت ومنها بصورة خاصة رواية (هرمان برويش) «السائرون في نومهم» ، اضافة لفلسفات المصير المحتوم المعاصرة التي اشتهر منها في ذلك الحين فلسفة (شبنغلر) «انحطاط الغرب» .

ان قراءة شعر اليوت مع كتاب «الغابة المقدسة» كانت تقود الى الغوص في عالم مضطرب ولا معنى له بالرغم من الدعوة الى سيادة النظام .

وبالاضافة للاهتمام بالحقيقة فان العديد من الكلمات المكررة كانت ذات معنى خاص : على سبيل المثال كلمة «اعراض» التي كانت تعني ان الكتابة يجب الا تكون ممتعة فقط من الناحية الفنية وانما يجب ان تكون ايضاً ذات اهمية بالنسبة للزمن الذي نكتب فيه ، وان يكون لها سحر بعد فترة قصيرة من ذلك ، او على حد تعبير (بفيس) في كتابه «ابعاد جديدة في الشعر الانجليزي» ان يكون لها «احساس معاصر» . كان هنالك نقاش مستمر عن معنى تعبير «التركيب الجديد» . ففي المقدمة التي كتبها الشاعران (دبليو . هـ . اودن) و(سي . داي لويس) لكتاب «شعر اوكسفورد» سنة 1927 افردا للشعراء دوراً في الوصول الى التركيب الجديد :

«لم يعد من الضروري ان نحلل العواطف من طريق واسترجاع الذكريات في السكون» : وانما يجب ان تدرك عاطفياً وفكرياً على الفور . ولهذا اهمية بالغة بالنسبة للشاعر : اذ ان ذهنه هو الذي يجب ان يتحمل الوطأة الكبرى من الصراع وقد يكون هو

الشاعر اذا كان الشعر الطويل والسير على الاقدام في الطرق الريفية واللباس الخشن المظهر وشرب البيرة وتناول الخبز واللبن تستطيع ان تصنع من الانسان شاعراً كما يبدو. انها كانت كذلك في العصر الجورجي. اما بالنسبة لنا فان حياة الشاعر الخاصة يمكن ان تختصر في البيت التالي: «الاقدام المقيت في لحظة امتلام» كان يكون كاتباً في مصرف، فان شعره له خواص مسرحية جيدة من ذلك النوع الذي يذكر الانسان بقساسة الموسيقى: القسم الداخلي والاختلاف المبطن التي تحتضن الاقدام العارية وشاطئ البحر والسباحة.

اما صورة الشاعر الذي يعمل كاتباً في احد المصارف فقد حلت محلها بعد حين صورة محرر مجلة (كرايتيريون). وحل محل فقدان التأثير الرومانسي للبيت على الشعراء الشباب الامل بانهم من الممكن ان يقوم بنشر قصائدهم في تلك المجلة او السماح بمقابلتهم له.

ولعل السر في تأثير البيوت في الشعراء والادباء الشباب يكمن في التناقض الظاهري في شخصيته. فعلى العكس من النظريات السائدة عن الشاعر المعبر عن نفسه فان البيوت وضع قالباً واضحاً لتفسير ضروري في الاحاسيس، من الاهتمام الذاتي بشخصية الشاعر الى الاهتمام الموضوعي بقيم حضارية تخلق في افكار الناس بدون توقف. لقد كتب شعراً جديداً، جديداً بحق، ومد الجسور الى الشعر القديم، القديم بحق. لقد كان فريداً من نوعه اكثر من اي شاعر محدث آخر (كما يمكن ان يجد ذلك المقلدون) ومع ذلك كان المزيد يمكن تعلمه من نظريته وممارساته اكثر من نظريات او مفكرات اي كاتب آخر. ان ذلك الرجل الذي كان يبدو بعيد المنال كان اكثر الشعراء سهولة في ان يصل اليه الشعراء الشباب - بل وكان اكثرهم مساعدة لهم من اي كاتب آخر من ابناء جيله. فكل من كانت لديه الاداة والذكاء لان يعرف عن شعره ونظرياته كان بإمكانه ان يتفهم مبادئه التي يحثي ويعمل بها وان يقرأ ما كان البيوت يقرأ ويستطيع ان يفهم ما كان البيوت يؤمن به. وكان هذا اهم بكثير من حالة كون الانسان يتفق معه في كل آرائه ام لا. ان بإمكان الانسان ان يلاحظ ان البيوت كان يتسلى الى الزمن الذي عاش فيه وللزمن الماضي. فعلى المستوى الديني والشعري والفكري كان هذا الرجل الخاص جداً متفتحاً جداً وكأنه بيت مفتوح تعبر فيه جميع الشرف وحتى

الاثارة الايقاعية التي اوجدتها «الارض الخراب» نادرة في الشعر. وما هو ضروري هو ان يكون الايقاع مشوقاً وفريداً من نوعه بالنسبة للشاعر، او بتعبير آخر ان يكون الكتابة الخطية لاحساس الشاعر او حتى ان يكون ما وراء احساس الشاعر، اي النوعية غير الممكنة التحديد لوجود الشاعر. ان جميع شعر البيوت يتصف بأنه فريد ومشوق ولكن «الارض الخراب» لها تأثير اكثر، فهي لاثير شوق واعجاب القاري فقط وانما تخلق من الشعر عاطفة جياشة وحب يحدث مثل هذا مع احد الشعراء فان قراءة بقفون منه موقفاً جديداً تمام الجودة. ومن بين الشعراء المحدثين يستطيع الانسان ان يلاحظ ان شيئاً من ذلك حدث للشاعر (بيتس) حين نشر مجموعته «البرج» التي تحتوي على انفعال ايقاعي. وبالرغم من ان قصيدة «المجيب» الثاني قد تبدو الآن اشهر قصائده بالرغم من انها كتبت سنة 1922 فان الفراء لم يستقطبوا الحقيقة ان بيتس كان قد ظهر من بين شفق اللغة السلتية وتحول من شاعر ثانوي الى شاعر رئيسي في القرن الحالي.

لقد تعلمنا من كتاب «الغابة المقدسة» البعض من آراء البيوت حول التقاليد والاعراف. ولكنني شخصياً كنت اجد متعة في قراءة ذلك الكتاب تشابه تماماً المتعة التي اجدتها عند قراءة اية مقالة نقدية ممتازة وبصورة خاصة المقدمات من الادباء من العصر الاليزابيثي. ولكن كتاب «الغابة المقدسة» لم يشر الانفعال الايقاعي نفسه الذي تثيره «الارض الخراب» و«البرج» التي خلقت لدي شهية بالتفتيش عن الانفعال نفسه في الشعر القديم. ان القيمة النوعية الواضحة جداً في الادباء الاليزابيثيين هي ان الانسان حين يكون شاباً فانه قد يتوهم لوقت ما بان (ويستر) و (تورمن) كانك بمظلة شكبير نفسها لقد اعتقدت ذلك الاعتقاد حين قرأت رسائل (ملتن) في «سامسون غونسيس» وكذلك في مقاطع من «المقدمة». وحدث لي الشيء نفسه عندما قرأت قصيدة (دلتن توماس) وفي ذكرى آن جونس. ان فقدان هذه النوعية في شعر (باوند) هي التي دفعت بـ (بيتس) الى ان يقول لي مرة بأنه يرى شعر (باوند) «جاسداً».

بالاضافة لـ «الارض الخراب» فان القصيدة الوحيدة من شعر البيوت مشاعر اليزابيثية. ان باستطاعة الانسان القول بان الذكاء في شعر البيوت مشابهة لذكاء (دانتي)، ولكن العواطف حتى قصيدة «اربعة الرومات» هي عواطف اليزابيثية. لقد رسمنا صورة ذهنية للبيوت، فقد كان يمثل الشاعر ونقيض

شجيرات الحديقة عن معنى واضح جداً. ومع ذلك وبالرغم من كل ما تقدم فإنه كان شخصياً بارعاً وساعراً وحذراً نوعاً ما ويحسب لكل شيء حاسبه. إنه أليوت الذي أطلق عليه الشاعر (عزرا باوند) اسم «بوسم المعجزة».

في اجتماع نادي (المارتليت) القينا نظرة فاحصة على أليوت الذي كنا قد سمعنا عن اشاعة تقول بأنه قد آمن بالسيحية. ولكننا في هذا الوقت كنا نعرف أليوت غير المتدين من الانطباع الذي خرجنا به عنه من شهرته المبكرة. بالإضافة لذلك هنالك مايرهن في بعض أعماله الأقل شأنًا على وجود أليوت ذلك الطائر الليلي الذي يجوب الشوارع متأنقاً. إن الطلاب الذين سافروا إلى باريس عادوا معهم نسخة من كتاب (شارل لويس فيليب) وديو مونتبارناس الذي كتب أليوت تقليداً له. وكان أليوت أيضاً قد دافع عن كتاب (جوننا جازنس) «الغابة الليلية» وأعجب ايما أعجاب بكتابه «مدار السرطان» (لهنري ملل). بالطبع كانت هذه احكام ادبية ولكنها تحتوي على عنصر غير واضح جداً من التخصيص العاطفي.

كان لقائنا هو ذلك اللقاء الذي وصفته والذي حدث في المطعم سنة 1930. وقد استوضح أليوت مني بشكل اقرب الى الاستجواب مما هو الى التساؤل من موقعي من اعماله الادبية. وقد اجبت بانني اريد ان اصبح شاعراً مضيئاً ايضاً بانني اريد ان اكتب قصصاً وروايات. فقال اذا كان الانسان يريد ان يكتب شعراً فإنه لا يستطيع ان يكتب اي شيء ابداعى آخر. فما كان مني إلا ان اتساءل: «وماذا عن هاردي؟» فقال انه يعتقد بان هاردي يؤكد رأيه - فقصائده هي قصائد هاو. فاضفت: «وماذا تقول عن غوته؟» ولم تكن كل هذه الاقوال جذبة، اذ انه كتب لي في تاريخ مناخر - في آذار 1932 - قائلاً انه يحب شعر غوته ولكنه يرم معظم كتاباته الشرية فيما عدا كتاب واحد رائع هو كتاب «محاوره مع اكرهان» الذي لا يقدر بشئ. لقد جرى هذا الحديث بمناسبة الذكرى المئوية لقبونه. وقد اضاف أليوت وان ما اكرهه بصورة كبيرة في غوته هو هذه الذكرى المئوية له. فانا دائماً اكره اي انسان في ذكره المئوية... .

لقد تحدث أليوت عن الشعر باعتباره الفعالية الوحيدة المجادة التي يمكن لأي انسان ان يكرس حياته لها. انه لم يتحدث عن

الشعر باعتباره نوعاً من الانتاج القرعي لمن يولد بموهبة شعرية. كانت عبارة «في هذه الايات يكمن الشاعر الحقيقي» التي كان يرددتها الشعراء الجورجيون لاتعني شيئاً بالنسبة له. وبدلاً من ذلك السؤال يجب ان يكون هكذا «هل ان هذه الايات هي ابيات من الشعر؟» فالشعر يتطلب التركيز والتفاني والمثابرة في العمل اضافة الى السحر والالهام، ولكنني اعتقد ان واحداً من الامور التي تؤثر الى اختلاف أليوت عن الشعراء الجورجيين هو اعتقاد هؤلاء بان السحر والالهام يسفان العمل المثابر بينما كان أليوت يعتقد العكس من ذلك. فقد ذكر مرة في احدي رسائله انه قد اكتشف بأنه بكتابة قصيدة «لها ايقاع» فاذا كان الامر كذلك فان من الواضح ان جزءاً من كتابة الشعر يكمن في الاصغاء الدائم بانتظار الايقاع. ان احد الاسباب التي قد تمنع الانسان من كتابة الشعر او ربما تجعل من كتابته تلك كتابة جافة هو ان يستلئ «ذهن ذلك الكاتب بايقاعات الشر الخيالي».

ومن الاشياء التي اذكرها من لقاء الغداء مع أليوت هي اجابته حين سألته عن المستقبل الذي يتوقمه لحضارتنا فقال «القتال المميت... حيث يقتل الناس احدهم الآخر في الشوارع...»

وفي هذا المجال اريد ان اؤكد على نقطة مهمة وهي بالرغم من انني كنت اعرف أليوت منذ زمن طويل فاني لا اعرفه عن كثب. ففي مناسبات قليلة، وحين كان يسكن في شقة مشتركة مع صديقه المحميم (جون هايورد) تناولنا انا وزوجتي العشاء معهما. وبعد زواجه الثاني السعيد جداً تناولنا العشاء معه ومع زوجته مرتين او ثلاث. ولكنه بين سنة 1930 وسنة اندلاع الحرب العالمية الثانية لم اذهب مطلقاً للالتقاء به حيث كان يسكن. كان تسلطي الفرنسي وفي الدائرة التي يحثها صداقاه لم يكن لي مكان بكل تأكيد ولكن من ناحية اخرى كان يظهر العطف والحب لي دائماً. يضاف لذلك - واتوقع ان الآخرين الذين يعرفون مثلما اعرفه انا يفهمون ما اعني - انه على الرغم مما هو معروف عنه بأنه عندما يتحدث او يرسل احداً لا يكشف عن مشاعره او شخصيته فان الانسان حين يجمع الانطباعات التي يحصل عليها من الالتقاء به فانها تعبر كثيراً عن كشف شخصيته ومواقفه، اذ لم تقل حياته الخاصة.

الواقع عن نوع الشعر الذي يرحلون بأن يكتبوه هم .

كان يهتم كثيراً وبصورة عميقة بالآخرين . فقد أخبرني مرة انه كان دائماً يشعر بالقلق وعدم السعادة لأن احد معاصريه في جامعة هارفارد (كونراد أيكين) لم يحصل على النجاح المطلوب كشاعر . « كنت دائماً اعتقد بأنه لنا الموهبة نفسها ولكنني حصلت على قدر كبير من التفوق ، اما هو فقد اعمل نوعاً . انني لا افهم ذلك ، وهي حالة غير عادلة تقلقني دائماً ان الغموض في شعر البيوت وشخصيته - الذي يحصل الانسان على ومضات منهما من حين لآخر تشبه الومضة الزرقاء الحادة لجناح طائر الرفراف - كان يسحرنا ولهذا فان الشعراء الشباب حين كانوا يلتقون به كانوا يجمعون ما يستطيعون فهمه كما تجمع الفئات المتساقطة من على مائدة .

لقد ذهب اودن الذي يقيم معي في (هامبست) سنة 1929 مرة ليقابل البيوت حول نشر مسرحيته الشعرية «الجزء لكلا الجانبين» ، وكان عليه ان ينتظر لمدة ساعة في غرفة الانتظار في شركة (فيسر وفيسر) للنشر قبل ان يستطيع مقابلة البيوت . وفي سنة 1930 وحين كان (ريشادر براون) طالباً في الجامعة تملكته رغبة طائشة بأن يزور البيوت في بيته . وعندما ذهب الى هناك فتحت له سيدة الباب الرئيسي وسألته عما يريد وحين سمعته يقول بأنه يريد السيد البيوت بدأت بالعميل قائلة ولماذا يريد الجميع رؤية زوجي ! « وأغلقت الباب في وجهه بعنف .

خلال سنوات الحرب ونساء على طلب من البيوت الفيت محاضرة عن (بيتس) في (نادي الفن) وكان البيوت يدير المناقشة (ولم يكن لدينا انطباع واضح انه وافق على ذلك للتخلص من ان يقوم هو بنفسه بالقاء مثل هذه المحاضرة .) كنت اشعر بالاحراج الكامل ان اقف هناك متحدثاً والبيوت يجلس على بعد ياردة واحدة خلفي . لقد قمت بكتابة المحاضرة بصورة كاملة وكانني اكتب مقالة طليها البيوت لتناول طعام العشاء معه في النادي الذي يرتاده وقد تناولنا الشراب مع الطعام وقد التريي ماشررت جدا بحيث انني عند قيامي بالقاء المحاضرة كنت كلما اريد ان اذكر اسم (ديليو . ب . بيتس) اقول (ت . اس . البيوت) بدلاً من ذلك ، ثم التفت الى الرئيس قائلاً عذراً ، اعني ديليو . ب . بيتس .

ان حديثه قد يبدو عملياً وجافاً ، واذا تطرق محدثه مبكراً الى موضوع غير ملائم - كأنه مركبة على سكة جديد وهي تدخل حارة فقيرة . فبالرغم من ان الحديث قد يبدو عملاً ولكنه لا يخلو من الموسيقى التي تتخللها احياناً فترات يتحول الحديث فيها الى ملاحظة ذكية عن رسم الشخصيات ، او الى تهكم في نبرته نوع من الوعظ يتعلق ببعض المقاطع من المسرحيات . لقد كان حديثه في الغالب بهذا الشكل . وكان البعض يشعر بخيبة امل اوضحجر نحوه ، ولكنني كنت دائماً اجد الحديث معه موصيلاً . فقد كانت فيه خاصية عروضية ذات وزن تسيطر على انتباهي . كما هي الحالة مع البيت الذي قاله ونحن نتناول الشاي والذي سبق ان اشرفت اليه في مكان آخر : « انني لا اجزؤ على تناول الكيك ، اما المربى فهو مشكلة عظيمة » كانت في هذا البيت اوزان نجدها في ابيات من مسرحيته «حفلة الكوكيتل» . وقد ابدى ملاحظات ذكية وهو في حالة التفكير بالمشكلة : « كنت الاحظ دائماً ان المهم هولييس مايفال في مقالة ما ، وانما المهم هو طول تلك المقالة . » وكان حين يضحك يعني رأسه الى الامام وينظر الى المتفردة التي امامه او الى الارض كأنه يضحك ضحكة خافتة في داخله . انه يمتلك نوعاً غريباً من انواع توجيه الملاحظات الحادة ، دونما حقد ، والمليئة بالعاطفة بالرغم من انها تصيب الهدف دائماً . فمن الحديث الأول بيني وبين نقل (الن تيت) عنه قوله : «لقد لاحظت ان سبنسر كان يتحدث عن رغبته بأن يصبح شاعراً ، وليس عن كتابته للشعر . » كان البيوت معجباً جداً بالشاعر (أودن) من بين ابناء جيلي ، ولكننا حين كنا مرة نمتدح الكتابات النقدية (لأودن) ، قال دوسع ذلك فهو ليس ناقداً . » وعندما سأل عن السبب اجاب : «لقد قرأت تقديماً كتب لمجموعة مختارة من قصائد (تيسون) قال فيه ان تيسون هو اغنى الشعراء في اللغة الانجليزية . فلو كان اودن ناقداً لكان باستطاعته ان يفكر بشعراء آخرين اكثر غباء . » اما عن فوضوية صديقه (هريوت ريد) الذي كان يحبه ويقدره عالياً فقد قال : «حين اقرأ احياناً الكرامات الفوضوية الملتهبة لهريوت فانني اخرج بانطباع بانني اقرأ مايقوله لبرالي قديم الطراز من القرن التاسع عشر . » وعن (جيمس جويس) قال انه الرجل الذي كان يركز بصورة مطلقة على عالمه الداخلي الخاص الذي يعرفه جيداً . وحين كنا نتحدث عن كتاب ظهر عن مجموعته الشعرية «الرباعيات الاربعة» قال بمكر : « يبدو لي احياناً ان بعض الناس الذين يكتبون عن شعري يكتبون في

ثم اخذ سترافنسكي يتحدث عن المزعجات التي تسببها الشهرة. ومن ذلك ان مراسلاً كان قد اتصل به تلفونياً وعرض عليه المجيء الى فندقه لكي يسجل بعض الملاحظات عن عمله حول اعماله التي كانت الاذاعة البريطانية قد قدتها فتدخلت (فيما سترافنسكي) وقالت: «اخبرناه باننا لا نسمع الى الراديو على الاطلاق» فاضاف سترافنسكي تعليقاً موجزاً عن قائد الاوركسترا البريطاني ..

وقد وجه له البيوت سؤالاً عما يفعله حين يكتب له البعض طالبين صوراً شخصية له. فقال سترافنسكي بانه لا يرسل مثل هذه الصور عادة اذ ان ذلك يكلفه اجور البريد. ثم اضاف انه حينما كان في مدينة البندقية حيث كان يقدم احد اعماله الموسيقية الغنائية على مسرح سنت مارك، كانت مجلة تايم قد اوجدت صلة مابينه وبين ت. س. البيوت عندما ضمنت بعض المقاطع من مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية» في استعراضها لذلك العمل الموسيقي الغنائي. وادف انه بعد انتهاء العرض كان عليه ان ينتظر لمدة خمس وعشرين دقيقة قبل ان تفرق الحشود ثم ذلف ماشياً مع بعض اصدقائه الى الساحة ولم يلتق إلا ببعض الناس، ولكن بمجرد ان عبر الساحة شاهده آخرون كانوا يجلسون على مصاطب قليلة فاحذروا يصفقون له. لقد تأثر كثيراً بذلك، وكان العرض قد اذيع بمكبرات الصوت فيستطيع الجالس في الساحة سماعه فانظر هؤلاء الاشخاص وكانوا في الغالب شباباً لكي يصفقوا له.

سألت البيوت عن شعوره حين التقى كلمة في اربعة عشر الف شخص في اجتماع عقد في (مينابوليس)، فلجاني بان العدد لم يكن اربعة عشر ألفاً وإنما ثلاثة عشر ألفاً وخمسمائة وثلاثة وعشرين شخصاً. وحين تقدمت ماشياً الى منصة الخطابة التي كانت في اكبر ساحة للالعاب الرياضية، شعرت اني كنت اشبه نوراً صغيراً وهو يدخل حلبة واسعة جداً. وحالما بدأت اتحدث اكتشفت ان من الاسهل على الانسان ان يتحدث لبضعة الاف من الناس مما يتحدث لجمهور صغير. فالتحدث ليس لديه اية فكرة عما يفكر به هؤلاء، ولا يستطيع ان يتذكر اشكال وجوههم ولهذا فانه يشعر بالضبط بشعور من يتحدث الى جمهور مجهول غير مرئي من وراء مذيع الراديو. كان يبدو على الجميع الهدوء التام، ولو انني

من الملاحظات الدقيقة التي كتبها عن احديث بيوت استطع ان اجيد تلك التي كتبها عن اللقاء الأول بين البيوت و(ايغو سترافنسكي) التي كان (نيكولاس نابوكوف) قد طلب مني ان اوثبها. وفي هذه الملاحظات اجد ان (سترافنسكي) كان اكثر الاثنين حديثاً وكان حدوث مثل هذه الحالة من صفات البيوت:

فمت انا باصطحاب البيوت الى فندق سافوي بباري، وكان يبدو عليه السرح والخفة. وكانت المحادثة بين الاثنين تجري بالذمة الانكليزية بصورة رئيسية، ولو ان جزءاً منها بدأ سترافنسكي الحديث عن نفسه وعن صحته قائلاً ان جميع الاطباء قد اوصوه بان يعمل اشياء مختلفة ومتناقضة احياناً. كان يشكو من تركيز زائد في دمه. وكان يحرك يديه كما لو انه كان يفرغ مائة ثمينة في قاليه، وقال: «يقولون ان دمي ثقيل جداً، وغني جداً بحيث انه قد يتحول الى كرسنال شبه الباقوت اذ لم اشرب البيرة، الكثير من البيرة، وحياناً بعض الويسكي، طيلة الوقت». وقد علق البيوت على ذلك قائلاً: «ان كأساً من البيرة في منتصف النهار اقل حذراً من كأسين من الشراب الاحمر» فساد سترافنسكي الى موضوع دمه الثقيل.

فقال البيوت بتفكير والتذكر اني حين كنت شاباً في هابز لبرغ ذهبت الى طبيب قام بفحصي وقال بعد ذلك: «ياسيد البيوت ان دمك هو اخف دم فمت بفحصه حتى الآن».

ثم تحدث سترافنسكي عن (اودن) الذي كان يكتب كلمات البالية «تقدم المذمة» قائلاً ان ذلك يجري بروعة. لقد وصل اودن الى بيت سترافنسكي في هوليسود وبعد ان تناول عشاء فخماً واحتسى الكثير من الشراب ذهبت الى فراشه في الساعة العاشرة والنصف، ولم يشقظ إلا في الساعة الثامنة من صباح اليوم التالي حيث كان مستعداً للاصغاء لافكار سترافنسكي حول الموضوع. ولم تكذب تلك الافكار تصبح معروفة له حتى بدأ اودن بالكتابة. كان يفكر بشيء ويكتبه ثم يال نفسه اين يضعه ليكون في مكانه الصحيح بعد ان يقوم بحذف اسطر وعبارات كما لو انه كان يقوم بحل لغز. وبعد استشارته (لجستر كولمان) اعاد اودن البالية بعد بضعة ايام مطبوعة طبعاً انبعاثاً. ولم يجر عليها إلا بعض التعديلات البسيطة. وكان سترافنسكي حين يلاحظ وجود صعوبة في بعض الكلمات في مكان يقوم اودن بايجاد حل لذلك من طريق المراسلة.

لا أستطيع ان اعرف كيف كان رد فعلهم .

في المدارس . فقلوب الناس يصرفون حقاً ما هو معنى هذا الكلمات فانهم ينفذون اي انسان يلفظها . لقد اثبتت الاحداث في ألمانيا في السنوات اللاحقة (وتلك التي تحدث الآن في جنوب افريقيا صعبة ماقاله .

وفي سنة 1933 نشرت مقالة اهاجم فيها بعض آراء اليوت التي وردت في كتابه المعنون «استخدام الشعر واستخدام النقد» . وكما شعرت بالتماسة لاقدامي على ذلك العمل ، فكنت له معذراً . ولكن رده كان : «ان انتقاداتك اكثر اعتدراً من انتقاداتي انا ، لانك في الواقع اعطيت انطباعاً عن رغبتك بان تكون كريماً قدر المستطاع ، واكثر من المستطاع .» ثم يستطرد قائلاً بان بعض انتقاداتي كانت مبنية على حقيقة عدم فهمي للحالة التي يكون فيها ساخراً . وباختصار فان ضعفك الوحيد يكمن في أنك تنظر لتلك المحاضرات نظرة جافة جد

وفي رسالة مؤرخة في 9 مارس 1933 تنمقر كتابي النقدي «العنصر المدمر» كان فيها قاسياً جداً معي في وقت كان يتسوفيه حتى على نفسه هو كما حدث مع كتابه المعنون «بعد الآلهة الغريبة» (ولو انه كتب ايضاً بأنه يعتقد بان النقد الذي تضمنه الى موقف غير ودي من ذلك الكتاب اكثر من اي كتاب آخر سبق له نشره .) فهو يقول بان الخطر في مثل هذا النوع من النقد هو ان الانسان يصرّوه لكي يؤكد وجهة نظره . «وانا لم اكن غير مخطئ» بهذا الاتجاه . ويصر على ان من الضرورة بمكان «معرفة مؤلفات الكتاب الذين يهتم بهم الانسان من الغلاف الى الغلاف وانا لا اعمل ذلك» . ويضيف بنهكم فيه شيء من المجاملة . وانا لمست متأكد تماماً بانك تقوم بعمل شيء نفسه . «ان عليك ان تقرأ كل كلمة كتبها هنري جيمس قبل ان تحاول المحاقه باية نظرية اجتماعية . . . فانت لا تستطيع ان توجه النقد لأي كاتب قبل ان تكون قد سلمت نفسك له . ثم يضيف : « وحتى اللحظة التي يرتبك فيها الانسان يجب ان تؤخذ بنظر الاعتبار ، ان عليك ان تتخلّى عن نفسك ثم تستعيدّها ، وفي اللحظة الثالثة يكون لديك شيء ماثقوله قبل ان قد نسيت بصورة تامة حالتي التخلي عن النفس واستعادتها . وبالطبع ان النفس التي نستعاد لا يمكن ان تشابه النفس قبل التخلي عنها .»

بعد لقائنا مرتين او ثلاث مرات في الثلاثينات ، سافرت انا الى ألمانيا والنمسا لفترة لا بأس بها وقد كنا نراسل احدهما الآخر . وحين كنت اتلقى رسالة من اليوت ، غالباً ما تبذل سطحية وعامة (الواقع ان معظم هذه الرسائل كانت تتعلق بالمؤلفات بصورة رئيسة) ، ولكن حين بعيد الانسان قراءة هذه الرسائل تظهر له امور كثيرة تكشف عن مؤلفاته وعن رغبته بان يقدم المساعدة والنصح لشاب من امثالي . «انني اعترف بانني لا اهتم شخصياً بالروايات الى درجة انني اميل الى مقتت تخصيبك وقتاً كثيراً للاهتمام بالشر بدلاً من الشعر» . كانت هذه الفكرة تعاوده مرات متعددة . وكان نقده لكتاباتي مليئاً بالتفكير والمطغ والتشجيع . وكانت تتخلله ومضات من كشف النفس . فقد كتب مرة يقول بأنه مسرور جداً لانني كنت استمع الى المقطوعات الرباعية ليهوفن التي نشرت بعد وفاته . «انني احتفظ بالرباعية (أ) الصغرى مسجلة على اسطوانة ، وأجد انها لا يمكن ان تسترّفها الدراسة . فهناك نوع من المرح الرباعي اوعلى الاقل مرح اسمى من المرح الانساني حول أعماله الاخيرة تجعل الانسان يتخيل انها ثمار استفادة الصفاء والراحة بعد صرور بحالة معاناة عميقة . كم انا راغب بان اكتب شيئاً من الشعر عن ذلك قبل ان اموت» . (كان تاريخ هذه الرسالة 1931/3/28).

لقد ذكرت اعلاه انني لم اكن اعجب على اليوت ان يوصف بأنه رجعي بصورة جدية ، ولكنني في ربيع عام 1932 كتبت له رسالة اهاجم فيها الكنيسة واصف الدين بأنه الهروب من النضال الاجتماعي . وقد اشار اليوت في حديث مذاق له الى هذه الرسالة (لم اسمعه انا) وكتب لي يعتذر عن الاستشهاد برسالتني دون ان يطلب موافقة سابقة مني . وقد اجاب في رسالته تلك عن بعض النقاط التي اشترتها انا في رسالتي المشار اليها . فقد اوضح بان الدين اقل نهرياً من ذلك الذي يجده الالاف عن طريقه قراءة الروايات او مشاهدة الافلام او فوق ذلك كله السياقة بسرعة كبيرة جداً سوله على الارض او في السماء الى درجة تجعل حتى الاحلام غير ضرورية . ثم يستطرد موجهاً السؤال لي فيما اذا كنت اعني ما اقول حين استخدم كلمات في كتاباتي مثل «الحقة» ، «التواضع» ، «القسوة» ، «النضال» ، «باطل» ايها المفاهيم دينة تتعلمها

باستعراض الكتب يزودون بتعليمات من هيئة التحرير عن الآليات الشعرية التي يتدون إليها في مهاجمة الأدباء الشباب .

وعند الإشارة إلى مدى اهتمام اليوت بالأدباء الشباب فأنني أؤكد أن هنالك طرفاً تشجيع الأدب بدلاً من التبرم بالمبتدئين . أن السبب الذي يجعل من هذه الفرصة فرصة جيدة للتدليل على ذلك هو أن أقسام اللغة الانكليزية في الجامعات البريطانية الجديدة يمكن أن تلعب دوراً مؤثراً جداً فيما يتعلق بالنقد والكتابة المعاصرة خلال السنوات القليلة القادمة . أن تأثير الاساتذة يمتد إلى ماوراء الجامعات فيصل إلى الاذاعة والتلفزيون والمجلات الأدبية . أن عليهم أن يختاروا حقاً بين الطرق التي تعتمدها مجلة (كرايتريون) وتلك التي اتبعتها مجلة (سكروتي) . وهذا لا يعني أن مجلة (سكروتي) لم تكن مجلة محترمة في توجيهها النقد والانبيا لمؤلفات كانت هيئة التحرير تميل إليها

وحين أعود إلى رسالة نيوت حول مقالات عن جيمس فاني استطيع القول بأن مجلة (سكروتي) قد قدمت خدمة جديدة هي مجال تقويم ونقد بعض الكتاب الصوني والاحياء على سوا . حين كانت هيئة التحرير تنقبل هؤلاء الكتاب وتقوم بقراءة اعمالهم بكاملهم .

وهكذا كان اليوت يمثل بالنسبة لمجينا شاعر الشعراء وكان اقرب اليانا من (بيش) بالرغم من أن (بيش) قد يكون «اعظم» منه كنا ننظر للشعر نفسه . وكانت جميع الاختلافات في وجهات النظر نبدولنا مصطنعة ولهذا يسكن ان توضع جانباً وكرجل كنا ننظر اليه على انه مهذب وسائر وجاد وواسع المعرفة ودمت الخلخل ولوانه يبقى مع من يتعرف عليه على مسافة منه . اما بالنسبة لحدبته وبسبب عدم ايمانه باهميه التأكيد على السهارة فانه كان يبدو اقل افرعاً لآخرين من (ليتون ستراي) ، على سبيل المثال ، الذي يحلق عالياً بذكائه فوق الآخرين ثم يتبع ذلك بفترة صمت طويلة أصبحت معروفة عنه . وبالأصافه لليوت فان الكتابين الوحيديين من جيله الذين كانوا لايعارضان الانفتاح على المعاصرين من الكتاب . الذين يصغرونهم بعضهم سنة هما (إي . ام . هورستر) و (فرجيسا وولف)

ان ما يشر الدهشة ان يكشف الانسان ان اليوت كان يستل بالنسبة لمعاصريه المتسربين موضوعاً لحكايات لانهايه لها . حيث كان يظهر فيها بسطاً وسدجاً إلى حد لا يصدق . ولا يعني

وحين يطرق هذه المبادئ على كتاباته فان اليوت يعتقد بأن مقالاته عن جونسون وتورنر وبرايلي هي مقالات جيدة ، اما مقالاته عن ميكافيلي فقد كانت «هراء» وهو يعتقد ان دراسة لقصة هنري جيمس «اصدقاء الصداقة» تجعل الاسئلة التي يمكن ان توجه عن قوة جيمس غير واردة وعقيمة . ومما يثير الدهشة حقاً انه كان يقول عن جيمس بأنه ليس امريكياً لانه وبالرغم من شعوره الدقيق بامريكا المعاصرة فانه يعتقد ان الشعور الامريكي بالماضي . ويضيف اليوت لذلك حول فهمه لامريكا فائلاً «ان امريكا التي تبسح لها قد انتهت سنة 1829 حينما انتخب اندرو جاكسون رئيساً .» ويضيف لصدا سبق ان قاله عن جيمس بأن جيمس قد «اكتسب ولم يرث بعضاً من التراث الامريكي . فهو لم يكن من سلاله شائقي الساحرات .»

وحين انظر إلى الماضي فأنني اجد انني كنت في العشرينات من عمري اغشى اليوت كثيراً بحيث اني لم استطع ان ادرك كم كان يزعم نفسه بملاقاتي او الكثرة التي قد يكون الانسان مثلاً بالأعرجين اكثر من المعتاد فانه قد فشل في ان ينظر بجد اني مايقدمونه له لان الانسان لا يستطيع ان يعتقد حقا بانهم ينظرون اليه نظرة جد . انه لعمرى نوع من انواع عدم الاعتراف بالجميل !

كان اليوت رجلاً له معايير عالية جداً في كل شعره ونشده وسلوكه مع الآخرين . ولهذا اعتقد ان من الصعب ان نقارن بين موقفه من الكتاب الشباب وبين موقف مجلة (سكروتي) التي كانت ايضا تلتزم بمعايير عالية فاليوت كان يشجع ويتحدث ويكتب للشعراء الشباب . وربما انه كان رقيقاً اكثر من المتوقع وكريماً اكثر من المعقول . وربما انه احفظ في كل ذلك وان احداً ما لا يستحق كل احسان وثقتة تلك . اما مجلة (سكروتي) فانه لم تقدم على اية مجازفة يمكن ان تدخل في باب الحكم المتأثر بالاحسان ولهذا لم يمنع العاملون فيها في حالات استثنائية من استخدام بعض جوانب الشهرة كمصا لضرب الآخرين وذلك كان يوقعهم في الخطاء واضحة جداً . فسياستهم التي يكررونها مع الادباء الشاب كانت مبنية على تحطيم الابداع قبل ان يخطر . وكانوا يتعاونون جداً فيما لو نشر شيء «شاعر شاب وكانوا يحاولون مع قرائهم من الميل لمثل هذا الشاعر . يضاف لذلك ان اصدار مجنتهم الادبية تلك كان يخضع لنظريات تربوية . فكان الكتاب الذين يقومون

ذلك على الإطلاق انهم لم يقبسوا عبقريته اولا لم يشعروا بالثوب الكبير تجاهه. ولكنهم كانوا يشكون في انه يضع العلاقات الشخصية في منزلة في ميزان القيم كما يفعلون هم، وكانوا يأخذون عليه حقيقة كونه متديناً.

لقد سألت قبل فترة وجيزة سيدة تعرف البيوت منذ سنة 1913 حيث التقت به لأول مرة في (بوشام في سكس). فوصفته لي بأنه كان يرتدي ملابس من قماش القاتيل البيضاء وهو يقف على الشاطئ، ينظر الى الامواج. وكانت عائلته و عائلة البيوت تقومون بنزهات معاً. ومما اثار دهشتها عن البيوت الشاب انه لم يكن فتراً على التعبير عن نفسه من خلال الحديث ولم تكن له القدرة على تكوين علاقات شخصية. ولهذا اعتقدت هذه السيدة بأنه كان يعرف القليل عن بقية الناس. وكانت زوجته الاولى، وهي رافضة (وكان قد اطلق عليها احدى لقب «فتاة النهر») كانت مرحة وكثيرة الكرم، بل كانت ثرثرة. وكانت تريد ان تمتع بالحياة وجدت البيوت متباطئاً للعزم بالنسبة لها وتلاخريه. ومع ذلك فقد كانت تعبه. (ان الانسان غالباً ما يقرأ او يعرف مسرحيات تراجيدية خفيفة القل ممزوجة باخرى جدية جداً). وقد مرفت انفصل فيه الانسان وبقي البيوت يعيش بسفره ويضع على عييه نظرات بزجاجة واحدة ولهذا كان يعرف بين الحيران باسم «القبضات البيوت».

لقد سألت هذه السيدة فيما اذا كانت تعتقد ان شخصيات مثل (بروهروك) (وانا) في القصائد الاولى كانت صوراً لشخصية لالبيوت. ففالت «كلا، لم تكن صوراً عنه وانما كانت شخصيات في مشهد كان يعتقد بأنه يمثل الحياة. بروهروك والرجل الشاب الاحمر اللون الذي يعوي كائنة الغامضة ذات السحنة الحارة التي لامستها الجيوب الاحيرة لاشعة الشمس الغاربة، كانت صوراً مصغرة لما كان يعتقد ان الناس الحقيقيين يشبهونها» «هناك يكونا شخصيين من حياته على الإطلاق».

وكان (الذوس هكسي) بصف البيوت وهو ينفي دروسا في الرقص فيقول انه كان يرفع عصاه ارجحية شدة ويحطو مع روحته بحسنة حضرات الفوكس الثروت (حقوق الشعب) وكان يذهب الى حفلات الرقص في (هنا مرحمت) «وحين كنت ازره في المصروف وقال الذوسي هكسي» «انه كان يبدو نموذجياً لكتاب المصروف اكثر من اني كاتب احمر فله يكن يجلس في انضام

الارض ولا في الطابق الذي يليه وانما كان مكان جلوسه في سرداب على متصدة في صف من المناضد التي يشغلها كتاب المصروف الآخرون».

كان البيوت و فرجينيا ولف يفهم احدهما الآخرهما جيداً على مستوى شعرهما. (مع ان المعروف انه لا يصح القول بهذا الشكل، فاني اعتقد بان فرجينيا ولف كانت تملك موهبة شعرية يمكن ان تقارن مع موهبة البيوت). لقد لقب الاثنان مباراة معقدة جداً في موضوع الجدية وعدم الجدية حينما حاولت فرجينيا ولف يوماً ما ونحن نتناول الشاي في ساحة (تافستوك) ان تخز البيوت باسرة حادة حول تدينه. هل كان يذهب الى الكنيسة؟ نعم. وهل كان يشارك في تقديم التبرعات نعم. أه حقاً؟ وماهي التجربة التي كان يمر بها حين يصلني؟ فاحني البيوت رأسه الى امام في وضع يمثل الصلاة وقال (ولماذا يسط النسر الهوم جناحه؟ ثم وصف التجربة بأنها تؤدي الى التركيز ونسيان الذات والاتحاد بذات الله.

وهناك حكايات اخرى. من المحتمل ان يكون معظمها مبنيّاً فيها اومختلفة وسبب ايثاري لها هو انها تؤدي الى الجو الذي نظم فيه البيوت قصائده الاولى بما في ذلك «سويني اعوسنس». وهذه الحكايات تمثل الاقعة للشخصيات التي خففها في افكار الاخيرين البيوت الكاتب في المصروف. ببقته المستديرة الفوية وهو يحمل مظلة في يده. فبعد سنة 1930 او مايقارب ذلك اي بعد انفصام زواجة الاول، وبعد تدينه - فان البيوت هذا يحتمي ولهذا فانه البيوت الاسطوري الاول يبدو عرب بالنسبة لنا. ولكن حين نسمع مثل هذه الذكريات عن البيوت الاول فانا نكتشف البيوت صاحب القول «الجرفاء المخيفة تحضنة استسلام» الذي نعرفنا بحديث غامض على شخصيته عندما قرأنا «الارض الحراب» لأول مرة.

ثم ذلك حين قبلته سنة 1928 بان البيوت كان قد اجتزأ لنوده لرمه حادة من عدم السعادة حين كان يفصل عن زوجته الاولى التي كانت على حافة الجنون والتي اصبحت بالجنون بعد ذلك. حين ان البيوت لم يشر في احاديثه مع الآخرين اية اشارة الى هذه التحلة كما انه لم يظهر قط حتى لاصدقائه المقربين انه كان يشعر بعطف على نفسه. ومع ذلك فلا اعتقد ان من الصحيح القول (كما فعل بعض الكتاب) انه لم يتحدد مع فرانك مورلي وهيربرت

ريد واحبر جون هيورود الذي كان بشيرة بما يكتب. واعتقد انه في اواخر العشرينات واولائل الثلاثينات كان بعض رؤساء شركة قبير وفير (لنشي) يشكلون لجنة استشارية لاسداء النصيح وتقديم المساعدة لالبيوت. ولم يكن مكتبه هناك يمثل شيئاً بعيداً عن بيته فقط وانما خلال السنوات المقلقة جداً، سنوات تحطم زواجه الاول، كان جفري فير وعائلته بضعون بيتهم نحت تصريف البيوت.

في السنوات العشر الاخيرة من حياته، وبعد زواجه الثاني تحققت لالبيوت مع زوجته المتألقة السعادة التي افتقدتها طيلة سنوات نضوجه، تلك السعادة التي يستطيع الانسان ان يخمن انه كان قد حصل على البعض منها حين كان طفلاً. وهنالك اشارات لاشباع ذاتي كبير في شعره المنشور كما هو واضح على سبل المثال في الاشارة الواردة في مسرحية «الياسي الشيخ» وكذلك في ابيات الاهداء الموجهة لزوجته.

لم تمثل الاعمال الاخيرة البيوت احسن حال واقواها. فهي تمثل العودة الى الشعر الذاتي كما لو ان البيوت شعر في النهاية ان الغرض من الموضوعية التامة والابتعاد عن الذاتية في الشعر يحصل في طياته عملاً من عوامل الفخر مماثل لما ورد في شخصيته (ستيفن ديدالس) لجيمس جويس.

ان شعر البيوت المتأخر لم يتوج اعماله بكاملها ولكنه بشير الى الحالة التي كان يمكن ان يختم بها وهي العودة الى المشاعر الانسانية وتقبل الخبرة الحية وربما الوقوف موقفاً اقل تفهماً من المجتمع. لقد قلت له مرة في امريكا بعد الحرب بوقت قصير ونهسر ان هنالك في شعره المبكر شعوراً من اليأس بهذا العالم وحتى بالعالم الآخر، كما ان هنالك نوعاً من سجن الفرد في عزله؛ وقد اوضح في كل من قصيدة «الرباعيات الاربع» والمسرحيات ايمانه بعالم غيبي وان هنالك املاً في افتداء وتحرر الفرد، ومع ذلك فانه لم يقدم اي امل للمحضارة. وكان رأيي انه في حالة معينة كان يتعجل الناس كمواطنين في المدينة الانسانية (وقد عمل ذلك بالطبع في كتاب وفكرة المجتمع المسيحي)، ولكنه لم ينفعل الشيء نفسه في شعره.

فأشتم وقال: «بعد ان وضعت هذه الفكرة في رأسي الآن، فاني سأسأها حالاً، وربما مشتم يوماً ما.»

من المحتمل اني كنت سخيلاً وانه كان ساخراً. ان ما احاول ان افترضه هنا هو ان الانسان اذا اعتبر ان تطور البيوت لم يكن نتيجة لمنطق العقل والخيال الذي اوجد نموذجاً حتمياً منذ البداية وانما هو شبه مهندس معماري يقدم شيئاً كاملاً التخطيط فيه الفجوات والاجزاء غير الكاملة واسارة فقط ليرج يتوج كل ذلك. اننا نحس بوجود المنطق الاساسي للتصميم في كل مكان ولكن لا يمكن ان يدرك في الخيال الملموس كلياً.

يضاف لذلك انه بالرغم من ان البيوت يعطي دلالات على الثبات والوحدة والكمال فان الانسان مع ذلك اذا تفحص مقاطع متصلة من شعره فانه يحصل على صورة مشابهة لصورة من رسم الفنان (وندام لويس) حيث يظهر الرجل فيها وكأنه يفصل جزءاً من نفسه لغرض تأليف كل قصيدة من شعره. وهكذا ففي قصيدة «بروفورك» والقصائد المبكرة الاخرى فان الفكرة هي فكرة جمالية بالاساس بالرغم من السخرية الذاتية الواضحة فيها. اذ يظهر الفنان محتكاً ووفيق الثقافة الى حد لا يمكن معه ان يقارن مع (رسكن) او (باتر) او (وايلد)، وقع ذلك فان لديه حيناً للعودة الى الماضي اي ماضي - الذي عاش فيه الناس بتخيالاتهم. وفي الشعر الذي اعقب والارض الخراب كان الشاعر يحاول ان يحور نفسه من حب المخلوقات، وبصورة خاصة المخلوقات البشرية، وان يخرق لحظات الزمن، لحظات يتقاطع فيها الزوال مع المخلود. ان رفض القيم الاعتيادية للحياة والجانب الحيواني في الطبيعة البشرية هو رفض مطلق؛ ولكن الشعر وحتى حين يكون جميلاً فانه يتعرض لمخطر التعميمات المبسطة التي قد يشعر الكثير من الناس بانها لاتتسجم مع الخبرة الانسانية:

ان اولائك الذين يبردون خرس الكلب، يعنون الموت،
اولائك الذين يتألقون مع الطائر الطنان، يعنون الموت،
اولائك الذين يجلسون وهم يشحذون الرضا، يعنون الموت،
اولائك الذين يعانون من نشوة الحيوانات، يعنون الموت،

انني حين اقرأ هذه الابيات واقراً جميع المسرحيات التي كتبها البيوت من اولها الى آخرها يصبح مبدأ الشاعر في تكرار الحياة والزهد بها وبالالتصاق بالمخلوقات البشرية الاخرى انه يرفض الكثير الى حد ان الشعر، بالرغم، من جماله، قد حشر في قنوات ضيقة جداً من الخبرة الروحية المعقدة بالحياة. ان هذا الشعر

الضيق الاقرب والمركز هو شعر جميل جداً ومعبّر جداً وله قدرة مطلقة للسيطرة على اللغة:

من الممكن ولادتها الميزية المظلمة، لكي تصل حالة الشعور ولكي نجد هكذا حالة التهذيب. من الممكن.
ان تكون حالة الشعور لعائلتك غير السعيدة
وطبرها الذي ارسلته لطير في المهيب المطهر.
حقاً ان ذلك ممكن. ومن الممكن ان تتعلم من الآن فصاعداً،
وانت تتحرك في لهيب، الجليد فحتاراً
ان تحل لغز السحر الذي يعاني منه.

ان التعبير الذي يقدمه البيوت بلغة مبطر عليها وبإيقاع لا يمكن ان يفصل عن الصورة الشعرية الشفافة التي تضفي قوة له يمثل شعراً عظيماً. وهنا يتبادر الى الذهن سؤال حول مقدار التجربة التي يستطيع الشاعر ان يتخللها ويعبر عنها في شعر من هذا النوع من الجودة. ان ما يجده الانسان في اعتقادي في شعر البيوت هو ان الشاعر يركز خياله في فترات مختلفة على مراحل مختلفة من التجارب، ولكن في كل عمل شعري له تكون نظرية للحياة نظرية جزئية. ففي شعره المبكر كان يرى الحياة وكأنها الجحيم بعينه، اما في شعره المتوسط فان كل شيء (كالزواج والعمل) يتعلق بالحياة يقلص الى المعدل القائم الكتيب لذلك الشيء. ان رفض الحياة يتم بسهولة مطلقة. فالأغراءات التي يتعرض لها (توماس بكيت) في مسرحية وجريمة قتل في الكاتدرائية ليست أغراءات حقيقية والفرسان الذين يقتلون الشهيد هم مجرد شخصيات من مسرحيات (برناردشو). وبالرغم من كل هذا فان مسرحية وجريمة قتل في الكاتدرائية هي لحظة رائعة لانها تفهم على اعتبار انها مشهد رائع من مشاهد التضحية اكثر من كونها مأساة تحتوي على أغراءات تدفع على الاغواء وصراع بين قوى الخير والشر التي تتعادل في تأثيراتها.

انني لا استطيع في هذا المجال ان تجاوز الاقتراح بان اعيال اثبتت تشير الى حالة تركيب تنلام خلالها العوالم المتضادة. ليس بالطبع بمعنى ان الأخير يتلام مع الشر وانما بمعنى ان الجسد والروح، وحقيقة الزمن وفقدان الزمن يتم تخيلها بتركيز متساو. غير ان هذا التركيب لم يكن كاملاً على الاطلاق. ان اعظم مؤلفين من

مؤلفاته يقترب فيها من حالة التزاوج بين الجنة والنار هما «الارض الخراب» و«الرباعيات الأربع»، كلا هاتين القصبتين لها جوانب عامة وجوانب اجتماعية «فالارض الخراب» عند جذورها بعمق في الحرب العالمية. وينتو ان الموضوعية في شعره، تلك الموضوعية التي كان البيوت يشوق اليها تصل الى ذروة الادراك حين يكون الشعر متعلقاً بإزمة حقيقية تهدد الحضارة: مثل فترة التحرر من الوهم واليأس في اعقاب خلفية الثورة والانهيار التي اعتقت الحرب العالمية الأولى والغارات الجوية ومشكلة بريطانيا خلال الحرب العالمية الثانية. وفي الوقت نفسه حين كان ينظر نظرة خارجية في شعره الى المجتمع فان شعره كان يعكس من روحه هو. ولهذا كان يرجع ثانية الى الموقف الذي يصبح فيها الفرد حين تتعرض الحضارة للسقوط ويكون مسؤولاً بصورة غريبة امام نفسه، وعليه ان يتذكر انه لا يعيش فقط في هذا العالم المتداعي وهذه المدن الممزقة، وانما ايضاً في زمن الخلود في مدينة الله.

اذن من المحتمل ان يكون مركز شعر البيوت هو اكتشاف الحقيقة التي لا يمكن ان يكون في عالمنا هذا تركيماً من المدينة الحديثة في عالم صناعي - مشدودة بصورة تامة الى حالة الوجود المؤقت وحالة المضاعفة بان تدمر في اية لحظة - والمدينة الخالدة التي تملك اهدافاً حضارية بعيدة عن حالة الوجود المؤقت. وهكذا فان الفن الصادق بالنسبة لنا يجب ان يكون فناً مجزئاً. وربما كانت قوة مهاجمة للورنس لا تنطلق من كونها مهاجمة المزمّت للمعرفة في الشهوانية، وانما ترجع الى هذه الحقيقة - حيث لا يوجد تركيب - ضد الفكرة الكاذبة التي اوردها للورنس وهي ان العالم المعاصر يمكن ان يتم انقاذه عن طريق العلاقة الجنسية بين الكاثين البشريين.

وهذا يعود بي في النهاية الى مناقشة فكرة البيوت بان تقدم الفنان هو وتضحية شخصية مستمرة، واقناء مستمر للشخصية، مع ملحفتها القائل بان «المحروب من مثل هذه الاشياء» يقتضي على الفرد ان تكون له شخصية واحاسيس. فعلى مستوى معين ان جل ما يعمل به هنا هو معارضة التعبير عن النفس الذي يجده الانسان في شعر (روبرت بروك)، والذي يعتمد عليه شعر (اودن)، مع البديهة القائلة بان على الفنان ان يعتمد على اساليب فنية وتقليدية وموضوعية هي اكبر من الفنان نفسه، اي ان يسلم نفسه للماضي. ولكن هنالك ايضاً اشارة الى موضوع آخر: ان على الفنان ان تجارب مواقف في شخصية تحرف من رؤيته وخياله حتى بانهاء الكراهية وعدم السعادة ان مواقف الشاعر هذه نجدها لدى

«أريل» و«أربعاء» الرمادة إلى المسئل غير الشخصيات المتمثل بالحدس في زمن الحرب والغارات الجوية وحارس الكنيسة «أنا» في «الشراعية» الأربع» . وأخيرا «الأناء» في «أوديب» كرتيس . الذي يتضمن انتفاة إلى الوفاء بين الروح والجسد والتزوج بين الجنة والنار في شخص خارج حدود الشخصية وثلاث شخصية

في حياة الموت الخاصة . يستطيع الإنسان أن يشعر بالراحة والسعادة أنه قد حقق التألف المنشود في السنوات العشر الأخيرة . حيث كان الوفاء تاماً وهذا الانحياز كان بمثابة دون أن يذكر بجلاء في شعره . وعلى أية حال فإن الأبد يمكن أن يعرف دائماً أنه لن يكون كذلك . وأنه قد لا يشرأ ترنيمة الانتصار في شيخوخته كما فعل «بيش» ذلك من قبل

كتاب كانوا يتفقون مع آراء الموت الكلاسيكية مثل (عزرا باوند) و (وندام لويس) على سبيل المثال . أنه مشكلة الموضوعية تصح الآن أكثر تعقيداً وصعوبة . فوضع برنامج لافناء الشخصية لا يبدو كافياً . إذا أن تحقيق نوع من الموضوعية بحيث لا يتأثر رأي الكاتب ويتحرف بتأثير مشاعر المعاناة والأحباط لديه وما إلى غير ذلك يعني أن عليه أن يطور شخصيته خارج حدود اللاشخصية . ومن هنا فإن الاحساس الذي يطلق على نفسه «أنا» في شعر الموت يمكن الإنسان من متابعة التطور المنعكس من الشخصيات . قناع برودروك وشخصيات «الأناء» الأخرى في الشعر المبكر . إلى «الفصايا» المنطقية من يد الله ، الروح البسيطة .

أخي نرتجي ثابة على مصبه تفتش عن الخلاص في قصائد

إن اعداءنا بحاجة إلى القتل ، بحاجة لأن يكونوا اعداءنا!

يونس الموراد

المسرح

وَالْبَحْثُ عَنْ تَقْنِيَةٍ جَدِيدَةٍ

ترجمة
د. محمد صفاء صبري
عن البولونية

ترجمته
ستيفانيسكي

المسرح ليس مجرد صالون للحفلات الاجتماعية، إنه معبد العقائد، ونضال فني اجتماعي يعد فيه الممثل داعياً والجمهور مناصراً. بهذا يستعيد المسرح شخصيته التي إفتقدها ويصل إلى مراتبه العليا التي من أجلها وجد.

وقاغتره

المسرح ووسائله، وهذه حقيقة لها وجوه كثيرة. يرى بعض الفنانين أن ملك المسرح هو النص. ويرى آخرون في الممثل أهم عنصر في العرض المسرحي. وتنادي جماعته أخرى بأن المسرح هو أعلى مرتبة من مراتب الفن الوحيد الذي تظهر فيه خلاصة فنون عديدة ينسجها آخرون أن الخلاصة من هذا المعنى - هو أن المسرح يقف بالمحصاة ضد ذاتية الفن المسرحي التي يملكها في وقت لا يملكها غيره. ويبقى السؤال الأخير معلقاً حول التقنية ودورها في الفن المسرحي - حيث ظهرت مع بدايات المسرح الفرعوني وتطورت تطوراً هائلاً في القرن العشرين؛ ماهو موقفها من الفن؟ هل كانت عاملاً في تسهيل إيصال هذا الفن إلى متلقيه أم كانت حجر عثرة في تطوره والوقوف ضده؟! كثيرة هي الأسئلة المطروحة ومختلفة تلك الاجابات المطروحة التي تثير الشك في جوهر المسرح ذاته. فلا يوجد معيار ذو وجه واحد أبدي لجوهر المسرح، ولكن يوجد فن معبر في كل مرحلة عن تطوره وأهدافه وأساليبه. وأيضاً عن طريق وسائل تأثيره في المتفرجين. وخاصة في فرنسا الذي تشابهت فيه وتقافت التقيض فيه مختلف الاستيديولوجيات المسرحية. ان تطور الفنون التشكيلية لم يكن تطوراً عرضياً. وليس في الفراغ كان دور روادها ومبدعيها. ويصبح من العبث حذف فقرة من موضعها التي جزئياً تحدد طبيعة تطور الفن المسرحي دون المدخول في استعراض تاريخي عام لتطور هذه الفنون، حتى اذا حافظت مختلف الفنون على ملامحها فإن

في بدايات القرن التاسع عشر نعيش خيالاً فنياً جديداً على مستوى الاهتزازات الاقتصادية والتقنية والاجتماعية، التي مرت بها حضارتنا أما عصرنا المتأزم في نهايات القرن العشرين فيمكن مقارنته بعصر النهضة حيث يتلاشى عالم، وتولد أشكال جديدة في عالم تلقي فيه التجارب ووجهات النظر غير العادية، ولذا فإن المجتمع الدولي المشتعل ماضوا إلا ملتقى للماض والحاضر. إن المسرح باعتباره ظاهرة ثقافية لعالمنا قد خط لنفسه تسؤلات جوهرية سأحاول تحديدها بالقيام بتحليل ظاهرة التقنية المسرحية وتطورها منذ عام 1890 حتى الآن. منذ الأكاديمية مروراً بالرماتنيكية وصولاً إلى الأعمال المسرحية الواقعية. ولقد تسببت مشكلة منذ البداية في الالتقاء بفضايا أساس تدور حول المسرح والفنون بوجه عام. وكثيراً ما نردد أن المسرح يعتبر مرآة للانسان فأية مرآة وأي انسان نقصد؟ هل يرضينا تقديم لوحة صادقة صريحة وفيه للواقع الذي نعيش فيه أم أن الفن يفضل التقنية عليه أن يخلق عالماً جديداً، يسمح بتمرفنا على واقعنا؟ وهل سيكون هذا الواقع خلافاً أم أنه سينحصر في نطاق التقليد الفني الأعمى؟ يقال أحياناً أيضاً، إن المسرح ينبغي أن يكون معبداً، ولكن أي معبد نعني؟ وأحياناً يقال إنه ينبغي أن يكون مجرد لهو خفيف تشترك خارجياً فيه ويسمح لنا أن ننسى فيه أخطاء أمسية واحدة، أمسية العرض، متابعينا اليومية التي تدرجها، وأحياناً يقال ان المسرح هو قربان حي ينبغي أن نشترك في تقديمه معاً. واذا أردنا الدقة والتحديد فعلياً أن نساهل ماهو هيكل

الحدود ما بين هذه الفنون لا تؤثر فيما بين بعضها البعض بشكل واضح ، ان الفنون التشكيلية المسرحية تشترك في تطوير الفنون التشكيلية عامة ، والفنون العامة للجماهير بخاصة . فمنذ عصر دخول السينما حتى عصر التلفزيون نجد انعكاسا لهذا التطور من طريق الاقتراب منهما ، أو من طريق رد الفعل المتبادل وتأثير كل منهما في الفنون . مستفيدة في الوقت نفسه من هذه الموائمة . ويرتبط هنا أيضا تطور هذه الفنون ومنها فن المسرح بتطور التقنية عن طريق استخدام الأجهزة والمعدات الحديثة في المسرح . وبكفينا في هذا المقام أن نذكر ما منحتة تقنية الكهرباء للمسرح ، أو نقف على التقيض الفلسفي التقني تدريجيا للوصول الى «التطهارة الفنية والأصالة» وقائمة رواد هذا المسرح الفقير الخالي من التقنية تبدأ من كوبوه⁽¹⁾ حتى جورنوفسكي⁽²⁾ المعمار والتقنية

ان المعمار المسرحي هو محصلة لعدد من العوامل الاجتماعية والفنية والتكنيكية . وإذا كان تقسيم الجماهير الى فئات إنما يصور التقسيم الاجتماعي داخل الدولة ، فكذلك المعمار البنائي - سواء كان طرازاً تقليدياً أو تقنيًا تخدم خشبة المسرح وأضاءتها - فالمعمار المسرحي والآلات التي تزخر بها خشبة المسرح إنما تستجيب بشكل أساس الى طريقة تفسير أعمال الكتاب الدراميين والمخرجين والسينوغراف والمهندسين الديكور ومصممي الأزياء . فصالة المتفرجين وخشبة المسرح بمبانيها وأجهزة إضاءتها تحدد بدرجة معينة صيغة البيئة المسرحية وإطارها وتعليمات ليون شيللر⁽³⁾ القائلة بأن الديكورات ينبغي تشييدها على أساس النص ، ويمكن أن تضيف جديداً للمسرح . ووفق نموذج المسرح القديم نرى تبعية هذه العناصر لبعضها البعض حيث كانت عروص المسرح الاغريقي تقدم تحت سماء عارية وفي ضوء النهار أمام متفرجين يجلسون على مدرجات خصصت لهم . وكان أضخم هذه المسارح يتوحد حوالي (40) ألف متفرج ، أما خشبة المسرح ، والسماء Proskenion فكانت محددة وضيقة الماحة وطويلة يمثل عليها ثلاثة ممثلين فقط . أما Skene فهي بناء واقع خلف خشبة المسرح يستخدم كحجرة ملابس للممثلين وما بين المسرح وصالة المتفرجين توجد حلقة مستديرة تسمى Orchestra مخصصة للكورس ، وكانت الملاحظات المريضة للمدرجات وبعد المسافة بين الممثل والمتفرج سبباً في

استخدام الممثلين ، للقباب الخشبية العالية - التي كانت ترفعهم الى اعلى - والأقنعة كانت تبرز التعبير المسرحي بوضوح وتعكس السمة الأساس للشخصية الممثل . أما الديكور المنص بالمعمار المسرحي فقد تمثل في واجهة القصر ، هذا من ناحية المعمار . أما من ناحية التقنية المسرحية الآلية فقد كانت تتمثل في (Enkyklima) وهي نوع من القطع الخشبية الموجودة فوق عجلات يمكن بمعاونتها إيراد الأتار المترية عن ارتكاب حادث واقع خارج خشبة المسرح وعلى سبل المثال جنة بطل بعد انتحاره خارج المسرح . ثم تلت ذلك فترة تميزت بواقعها حيث كانت توجد في جوانب خشبة المسرح خشبة مسرحية دائرية عمودية على أرضية ثلاثية ، أما الخيطان الثلاثة فكانت تعني ثلاثة أنواع من الدراما : مأساة وملهة ومسرحية سائرية . ان أبنية المسارح التي شيدت من المرمر وهي التي احتفظت بكيانها حتى اليوم . إنما يرجع تاريخها الى القرن الرابع والثالث قبل الميلاد . أما المسارح التي وجدت قبل ذلك فقد كانت خشبية . وفي القرون الوسطى عندما قدم مسرح الأسرار عروضة لم يتطور فن التكنيك المعماري المسرحي . فقد قدمت المسرحيات الدينية تحت السماء عارية أثناء النهار والديكورات الخشي كانت تحسوي على بيوت صغيرة تسمى بالاكشاك المسرحية قد وضع كل منها بجوار الآخر في وقت واحد وبشكل تصني فوق جسر طويل . وانتقل المتفرجون من ديكور الى آخر . بينما ظهر العامة في خلفية هذه الأشكاك . أما الأغنياء فقد أعدت لهم «مقاصير» خاصة . بدأ هذا المسرح كما لو كان حزاماً أو شريطاً من اللوحات التي تتوالى الواحدة تلو الأخرى . كما لو كنا نشاهد الكنائس الرومانية بفسيفسائها وزجاجها المعشق . اما مسرح شكبير فقد كان يقدم عروضه على ساحات الفنادق والخانات والباحات الانجليزية المربعة أو متعددة الجوانب المحاطة بعدة طوابق من الأروقة والدهاليز التي استخدمت خصيصاً للمتفرجين . وأمام بوابة الدخول وضعت براتيكابلات «قطع خشبية مختلفة المقاييس» خصيصاً للمهاجرين . مظلة بسقف مستند على عمودين . حيث يوجد مخرجان من السور الخلفي يؤديان الى خشبة المسرح وفيما بينهما مخبأ مظلل مغطى بستارة كما لو كانت خشبة مسرح خلفية توجد فوقها شرفة مثل عليها حيث نعد خشبة المسرح العليا . ان عدة قطع من اللوحات المسرحية «الاكسوارات» تكون اما معلقة

بمحدث مؤخرًا تغير جوهر في معمار خشبة المسرح وصالة المتفرجين، فلم تكن الأخيرة كافية للجماهير الغفيرة التي تريد مشاهدة العروض المسرحية، لذلك سمح للطبقة الأرستقراطية والتبلاء بالدخول إلى هذه المسارح على رأس المشاهدين، ثم إنشئت خشبة المسرح عمقًا أكثر فأكثر، ووسعت الديكورات على كواليس خشبة المسرح بشكل منظوري (وهي المناظر المسرحية المرسومة والمقامة امتدادًا على جانبي خشبة التمثيل)، وتعد هذه مرحلة جديدة من التقنية المسرحية أما فيما يتعلق بالمسكنة المسرحية فقد ظهرت الروافع الحاملة للديكورات والأبواب أو الحفر السرية - وتبع ذلك تغيرات في الديكورات المسرحية، وفي استخدام هذه الآلات، وكان ينبغي الاختفاء أمام الجمهور المجل من طريق سنارة لاكتشف الجبل المسرحية أمام الجمهور. وبدأ واضحًا أن ثمة معاملة للاتجاه إلى الواقعية في فن التصوير والديكورات المسرحية منذ عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر. فمنذ أن شغل الملك الطابق الأرضي كمسرح، تحددت الخطوط المتطورة للديكور. وفيما بعد شغلت الطبقة الوسطى من الجمهور الطابق الأرضي وحلت محل الملك، ووجدت الديكورات المسرحية في البانوراما الخلفية حيث تكيفت حسب هذه الظروف الجديدة، واعتمدت على الرسوم البيانية المنظورية وفق نقطتين جانبيتين ثلثيتان بحيث يتمكن الموجه داخل الإطار المسرحي أن يظهر من مختلف الجوانب. وقد شمل التغير أيضًا صالة المتفرجين، ويمكن تقسيم الجماهير إلى فئات فعلية أساسها بنى المعمار يود مقصورات وشرفات واروقة بمخارجها الخاصة، وممراتها. فالسورجسوازية الأكثر ثراء شغلت المقصورات والشرفات والاروقة، أما الجمهور الأكثر فقرًا - فقد شغل البلكون الواقع فوق سقف المسرح كما نرى في مسارح «الفردوس» و«السنو».

لقد ابتعدت خشبة المسرح بشكل واضح عن صالة المتفرجين وبهذا مثلت حضوراً معمارياً منفرداً وموظفاً توظيفاً فنياً، ولكي يمكن القيام باصلاح طرق الاخراج الخلاق للعمل المسرحي كان ينبغي أن يتزامن مع عملية الاصلاح هذه، اصلاح في المعمار المسرحي ذاته. ففي عام 1876 في المسرح الجديد بمدينة Bayrouth قام فاغسر بتشكيل صالة العرض والمدرجات على شكل «معين ذي أربعة أضلاع مختلفة» وبنى

أومتر وكة تحت السقف وكان هذا المقطع من الديكورات يكفي لتمثيل الممثلين. أما مكان الحدث - وهو في الغالب دائم التغير - فقد كان محدوداً وفق ما تنصص عنه الشخصية الدرامية. فشلا دروزاليندا، في مسرحية - كما نحبون - لشكسبير تقول في المسرحية: «إذن نحن الآن في غابة أردنيسكي وفي الحال يدرك المتفرج أي مكان تدور فيه الأحداث فوق خشبة المسرح دون استخدام لتكنيك خاص - وبعد ري الممثل في هذا المسرح ثريا للغاية. بل يمثل أهم عنصر سينوغرافي - أما فيما يتعلق بأماكن الجلوس الأمامية فهي للعامة - أما الرواف والشرفة فقد خصصا للطبقة الوسطى والتبلاء - إن هذه المسارح الثلاثة تربط بينها ملامح مشتركة من حيث التكنيك المعماري - فهي تدور تحت السماء وفي مكان مفتوح وهي مسارح جماهيرية لمختلف فئات المجتمع - أما فيما يتعلق بالديكورات فهي ذات أبعاد ثلاثة، وعلى التحديد فإن المسرح الاغريقي والشكسبي لم يقوموا بصنع ديكورات مسرحية بل افترحا تصميمها خاصاً وموظفاً لخدمة الخشبة المسرحية مستجيباً للتصميم الداخلي للدراما. إن الدراما الاغريقية قد فست إلى أحداث يقوم فيها الممثلون بالتعبير عنها بينما تقوم الحوقة الكورس - بالتعليق على هذه الأحداث - إن هذا التقسيم في المعمار والديكور اتسا بتلازم مع التظيم المسرحي إلى خشبة المسرح وإلى أوركسترا وفي المسرح الشكسبي كان تصميم خشبة المسرح يسمح بالتمثيل بشكل مستمر دون توقف أو استراحات، حيث كانت تتقل أماكن الأحداث من مقدمة خشبة المسرح إلى الخلف المظلل الذي كانت تقع فيه حجرة النوم الملكية في مسرحية هاملت. ثم تدور الأحداث من جديد في الشرفة حيث يمثل هاملت في الرواق أو جوليت في مسرحية روميو وجوليت فالأسلوب المربع الذي يتميز به هذا النوع من التصميم في درامات العصر الاليزابيثي إنما هو مسألة طبيعية. حتى أنه بعد في عصرنا الحالي أحد النماذج الهامة لطرق إخراج الأعمال المسرحية الشكسبية.

أما فيما يتعلق بمسرح عصر النهضة فتكنيك العروض المسرحية يعود ثانية إلى تصميمات المسارح القديمة الاغريقية والرومانية: حيث مدرجات المتفرجين والأوركسترا التي تشغل منتصف دائرة. ثم خشبة مسرح مسطحة وهي بالتحديد مقدمة خشبة المسرح - ثم الديكورات المعمارية التي تمثل في واجهة القصر بمخارجها الثلاثة. أما بناء المسرح فمغطى بسقف، ثم

عدة مقصورات في العمق حصصت لبعض الأسراء «الرابعين» لدعوة الفن المسرحي. وقام مؤخرًا فوخس في ميونيخ عام 1908 وكوبوه في باريس عام 1913 بالفناء الشرفة والمقصورة لتجلس الجماهير جميعها متساوية كما كانت في الماضي حيث توحدت وأعطت للمرح سمته الديمقراطية والمساواة

أما في خشبة المسرح فإن الديكورات التركيبية المرسومة قد حلت محل البانوراما الموهمة. وما بين صالة العرض الإصلاحية وخشبة المسرح الإصلاحية يتم لقاء بعد علاقة بارزة في التقنية المعمارية. وبالتحديد في إزالة مقدمة خشبة المسرح. فلم يعد المسرح مجرد صالون لاحتفالات الصلبة والرفقة. ولكنه معبد العقائد والصراع الفني الاجتماعي. بعد فيه الممثل داعيا والجمهور مناصرا. ويستعيد المسرح مكانته العالية التي فقدتها في القرن التاسع عشر فلم يعد الممثل مجرد يهلوان مضحك ولكنه أصبح ذاتا ومعلما. ولم يعد مهندس الديكور مجرد مقلد أعمى للطبيعة ولكنه قان تشكيلي مبدع للطبيعة.

وخلال هذا المفهوم نشأ تكنيك المعمار الخاص ببنية صالة العرض وكل ما يتعلق بالأدوات والتجهيزات المتصلة بخشبة المسرح كما نرى في مسرح «Kunstler Theatre» في ميونيخ الذي بناه المهندس المعماري ماكس ليتمان في عام 1908 طبقا لتصميمات فوخس. إن خشبة مسرح فوخس كانت مسطحة مخصصة للممثل البارز الذي يشبه التماثيل المنحوتة، ولذا كان على الديكورات أن تكون أيضا منحوتة، وليست مجرد بناء في الساحات لشغلها. وأصبحت محصلة ذلك كله هو أن الرؤية كانت ممتازة مما ساعد على خلق تواصل وثيق بين الممثل والجمهور، وبهذا تعود للمرة الثانية إلى قضية التواصل بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين بفضل التقنية المعمارية الجديدة.

استحدثت مخازن الديكورات في جوانب خشبة المسرح، وكان كل مخزن ضيقاً وطويلاً. فالديكورات الشبي غالباً ما كانت مطبحة، كانت تعلق فوق قضيب حديدي في سقف خشبة المسرح يربطها هذا القضيب الحديدي بالمخزن حيث تتحرك الديكورات بخفة وسرعة إلى الموقع المطلوب فوق خشبة المسرح التي انقسمت بدورها إلى أجزاء ثلاثة: مقدمة خشبة المسرح التي أصبحت ما بين الأبراج الجانبية المتحركة، ولذلك كان يمكن بالتالي تكبير طول مقدمة خشبة المسرح أو تقصيرها، ثم خشبة المسرح

الأساس التي وضعت فوقها الديكورات البارزة ثم الجزء الخلفي لخشبة المسرح الذي تحدد وجوده في «سيكلوراما» مصورة خط الأفق على شكل نصف دائرة. وهذا الجزء كان موضوعاً أسفل خشبة المسرح التي تتجه إلى «الحفر المسرحية» لتمر عليها قطعة فماش مرسوم عليها الأفق

وفي عام 1919 ووفقا لمطالب رينهاوت⁽⁵⁾ قام المهندس المعماري Postzig بتحويل سيرك برلين إلى مسرح Grosses Schauspielhaus على نموذج الكهوف الكلمية حيث وضعت في وسط صالة المتفرجين منتصف مقدمة خشبة المسرح. مما سمح بالتالي بعرض المسرحية بين الجمهور.

ولعبت التقنية المسرحية دورا بالغ الأهمية حيث ساعدت في تحرير خشبة المسرح بمعونة خشبة المسرح الدوار الذي يصل متوسط دائرته إلى 18 مترا وكذلك الأبواب والحفر المسرحية التي سمحت برفع مستوى أرضية خشبة المسرح إلى أعلى أو هبوطها إلى أسفل في عربات كانت محملة بديكورات وتعود إلى مكانها بعد إنتهاء استخدامها وكذلك ستارة الأفق الصدفية التي كانت تغلق أيها كاملا بالمساحة. خاصة عندما كانت تتساقط عليها المسح المضاء بجهاز عرض خاص. وللمرة الأولى تظهر خشبة المسرح الدائرية. التي تعد من أهم مقننات التقنية المسرحية

والتقدم التكنيكي الفني. في مسرح دار الأوبرا عام 1898 «Karl Leuten Schliager» بميونيخ. أما «رينهاوت» فقد أدخلها في كل مسرح كان يعمل فيه. وفي عام 1919 نفسه قدم «كوبوه» تصحيحاً ثاباً لخشبة مسرح Vieux-Colombier وكانت الظروف التي صاحبت هذا المسرح متواضعة. ولكن الفكرة كانت شعبة وخلاقة. فمستوى مقدمة خشبة المسرح المنخفض الذي كانت تساعد في ذلك حفرتان ممرتان قد وصلت بينها وبين خشبة المسرح ثلاث درجات. أما في العمق فوجدت براتيكابلات وسلالم ومداخل بنيت داخل سور حقيقي. ثم بعد ذلك ظهرت ستارة الأفق. لقد منحت خشبة المسرح هذه الممثل إمكانات حركية غنية، فكان يكفي إضافة عناصر ديكورية عديدة ليتمكن تحويل الموجود إلى مقصورة قصر أو صالة ملكية أو إلى شارع أو إلى حديقة أو حجرة نوم. لم يكن (كوبوه) يسمي إلى إيهام الواقع بل كان يسمي إلى العثور على الحقيقة المسرحية: فالمحافظ لم يكن مجرد حائط جبلي، أما البراتيكابلات والمستويات الخشبية، فقد بنيت من الخشب والتأثر من التسبيح

أندريه أنطوان صاحب الاتجاه الطبيعي في المسرح حيث ظهرت تصميماته في مجلة *de Sale Tout* عام 1923، والمقصود هنا بهذا المسرح هو مفهوم المسرح على عجلات، وهو مسرح من قطع الخشب الموضوعة فوق عجلات أفقية ورأسياً. وهذا دليل جديد على أن الطبيعيين كانوا أساساً في إعادة تفهم التقنية المسرحية، فخشبة مسرح «بيجال» كبيرة للغاية وهو بناء شاهق بداخله مصاعد عليها خشبات مسرحية يصل عددها إلى ستة، وتحرك في ارتفاع الجسر المسرحي في مستويين رأسيين أمامي وخلفي، ومن أسفل وأعلى خشبة المسرح، أما مخازن الديكورات فتوجد على سطح الأرض وهناك تعد الديكورات وتجهز فوق خشبات المسرح فتوجد على مصاعد ثم بعد ذلك بمعمونة «الأزوار الكهربائية» ترسل الديكورات المركبة إلى مكانها من الفتحة المسرحية المعدة لذلك. وبعد الانتهاء من تمثيل الفصل المسرحي يرتفع المصعد إلى أعلى بينما ينزل مصعد آخر بالديكور المستخدم وأغلب الديكورات مركبة في العمق ويمكن وضعها على مصعدين أصلي وخلفي في وقت واحد. ويمكن كذلك رفع خشبة المسرح الخلفية إلى أعلى وخلق براتيكابل طبيعي. وهكذا نجد أن تغيرات المناظر المسرحية تتم بمساعدة الآلية المسرحية السريعة، ومع ذلك فإن مسرح «بيجال» بعد مسرحاً قليل الاستخدام وباعظ التكاليف، ولذلك فهو مقلد في معظم الأحوال. إن تحريك المكائن والآلات يستلزم فريقاً من المتخصصين وبسبب تحريك هذه المصاعد في تعرض عدد من البشر إلى الموت.

توجد المسارح الآلية المعقدة والمركبة بكثرة في ألمانيا والاتحاد السوفيتي وأمريكا ففي هذه الدول نلمس التقنية دوراً ملحوظاً في مختلف الميادين. أما الأسباب التي ساعدت على انتشار الآلية في المسرح فهي أسباب متنوعة.

أولاً: إن التقنية المسرحية تسهل الحصول على الإيهام بالواقع باعتبارها قوة غير مرئية تسرع بالقيام بالتجهيزات والتغيرات الكبرى للديكورات الطبيعية المعقدة أو في العروض المسرحية الضخمة.

ثانياً: إن التقنية المسرحية في متجزائها واستخداماتها تؤكد إيجاد المسرح الآلي الذي نصب فيه التقنية بطل العرض المسرحي مما يلي طريقة تفسيره وإيقاع حركته الداخلية كما يرمز إلى إيقاع العصر وسرعة معذله.

دون الوصول إلى إيهام متصل بتوحيده الواقع. وتذكرنا تصميمات كويمو في مسرحه بخشبة مسرح شكسبير حيث لم تكن التقنية المعمارية بحثاً عن الآلية المعمارية كهدف وإنما التقنية الآلية هي بحث عن التبسيط من أجل الوصول إلى الحقيقة الفنية غير المقلدة أو الزائفة. ومن هنا تصبح وظيفة التقنية سبيلاً وليست هدفاً بعينها.

أما *A.G Perrel* في معرض فنون الديكور بباريس عام 1925 فقد أنشأ الاثنان مسرحاً بطريقة أخرى حصص فيها بناء هذا المسرح لتقديم الاعداوات المسرحية عن الروايات الأدبية. ويمكن أن يكون التصميم مفيداً لعدد من خشبات المسرح الدرامية لكثرة تغيرات الديكورات. فقد اقترح الاثنان خشبة مسرح ذات أبعاد ثلاثة عدا خشبة المسرح الوسطية وخشبتين مسرحيتين في الجوانب بزاوية 45 درجة مئوية، وكذلك كانت مقدمة خشبة المسرح واسعة. إن هذا المفهوم المعماري لخشبة المسرح يسمح بتقديم الأحداث دون توقف. ومع الأسف فإن هذا المسرح لم يعثر على مخرج يقوم بالإشراف على بنائه لأجله حتى انتهى نهاية طليعة وتحول إلى مسرح تقليدي نمطي.

وعلى الأسر نفسها بنيت بواوشوفي فترة ما بين الحربين مسارح مثل *Sawana.Malikide* حيث قدم على المسرح الأخير أعداد مسرحية لرواية مدام بوفاري لفلوبير. إن هذا النموذج من خشبة المسرح ذات الأبعاد الثلاثة، لا تعد مسألة حديثة بل نلتقي بها كثيراً في مسرح مشابه هو «مسرح التعزية» في «Oberammergau» عام 1900. ومن أبسط أشكال المعمار المسرحي للمسرح الجماهيري هو سبرك «Firmen» وهو صورة طبق الأصل منقولة عن سبرك *d'Hiver* الذي بني عام 1919 فخشبة المسرح الدائرية للسبرك وحوالي ربع المدرجات استخدمت كخشبة مسرح. كما كان في المسرح الاغريقي في حالتي الأوركسترا وخشبة المسرح. أما ثلاثة أرباع المدرجات فقد شغلها الجماهير. وبعد هذا المفهوم أكثر المفاهيم بساطة وأقل في التكاليف من حيث التنفيذ ويمكن وفاء لهذا تشكيل معمار يتفق مع البحث عن معمار خاص بالمسرح الجماهيري كما كان في اليونان حيث بني المسرح منذ البداية من المرمر وفي عام 1929 بني «رونتشيلد» بباريس مسرح «بيجال» ونموذج هذا المسرح يمكن العثور على تصميمه أولي له في «تصميمات»

الخاص الذي يضم الجماهير، أما هذه الدائرة الكبرى فيجلس فوقها الجمهور ليتسبب دورانها في نقل الممثلين الذين يمثلون فوق مقدمة خشبة المسرح إلى وسط الجمهور. أما الجمهور بكامله فهو محاط بإشارات عرض يمكن أن تعرض عليها أفلام من الخلف أو من غرفة متواجدة في سور صالة المتفرجين. وبهذه الطريقة توجد الجماهير كما لو كانوا داخل قلب الأحداث الدرامية. ويمكن التمثيل أيضاً فوق الحلبة التي تصف من حولها الجماهير وخاصة فوق خشبة المسرح التي تتطلب حركة أكبر. إن المسرح الشامل يُعطي إمكانيات ضخمة للتفسير يشي الوسائل والأساليب عن المضمون الفكري الذي يريد إيصاله إلى الجمهور الذي يتأثر وينفعل أكثر فأكثر من طريق استخدام هذه التقنية الفنية التي تقرب الممثل من الجمهور بعد توحيد خشبة المسرح بالجمهور في إطار جديد. ولم يتفد مشروع بناء هذا المسرح حيث ضاعت التصميمات الأولية أثناء تدمير كولونيا في الحرب العالمية الثانية.

ولم يحقق ماير هولدم مسرحه المنتظر بالرغم من أنه قد بدأ في تشييده وفق الخطط والتصميمات المعمارية للمهندسين

المعماريين الروسيين Wachangow G. Barchin. وبعد سنوات تالية لم يعترف بتصميمات ماير هولدم وتوقف العمل في بناء هذا المسرح. لقد كان المفهوم المعماري محصلة لتجارب الإخراج المستمرة التي قام بها ماير هولدم الذي كان يسعى بشكل واضح إلى إيقاف المسرح الإيهامي وخشبة مسرح الحلبة بالتحلل من الرامبا الأمامية والإضاءة الأمامية الأرضية، ومن السناير، ومن الاطوار المسرحي. بهدف اظهار الآلة المسرحية وتغيير الديكورات وأجهزة الإضاءة أمام أمين الجماهير لانهاء فكرة الإيهام المسرحي وتخليص الجماهير من أحساسهم بأن ماير هولدم هو شريحة من الواقع وإنما هو فن يقدم الواقع. إن المسرح الجديد لماير هولدم قد تكون من صالة واحدة لها تصميم مجسم للقطع الناقص تحتوي على خشبي مسرح دوارتين توجدان في الوسط واحدة أصغر من الأخرى وتحيطان بسلاسل تقود إلى مدرجات المتفرجين. إن هذا الموصل مابين خشبة المسرح وصالة المتفرجين قد وجد له صدى أيضاً خارج مبنى المسرح الذي بدت تصميماته باعتبارها كتلة متوجة كبرج مبنى من الأبنية. وفي الثلاثينات نجده تصميمات لبناء مسرح للمهندس

أما الاتجاه الأول - الاتجاه الطبيعى - فيمثل دبرتوار برنامج العروض المسرحية، لرينهاردت. ومسرح بيرجال الممثلين عن روح مسرح أنطوان وكذلك يمثل المسارح الروسية في سنوات الأربعين وكذلك عدد من المسارح الأمريكية. أما الاتجاه الثاني فيتصل اتصالاً وثيقاً بمسرح⁽⁷⁾ ماير هولدم البيرو / تكتيكي والمسرح الشامل لبكتاتور⁽⁸⁾ وكذلك Bel Goddes في كل ما تبقى من تصميمات عروضة على الورق. وتبدو الميول الواقعية واضحة في السعي إلى تغطية الآلة فوق خشبة مسرح الحلبة وتقوم هذه الميول بالتنظيم الدقيق للأجهزة الآلية المسهلة للتغير السريع لأسكن الأحداث. أما هذه الميول التجديدية فإنها على العكس تسعى إلى إدخال الآلات في وسط صالة العرض بشكل ظاهر أمام أمين الجماهير، وللقيام بتوليف الحركة فوق خشبة المسرح مع الحركة الداخلية للجمهور وإدخال الممثل وسط هذه الحركة. إن الإشارة الأولى لهذه الميول التجديدية نجدها في عام 1916 عند أبوليسير في *Les Mamelles de Tiresias* ، صدور ترزياس، وهي مسرحية قدمت في عام 1918 حيث يكتب عن المسرح.

إنه مسرح دائري حول خشبتين مسرحيتين واحدة في الوسط، والأخرى كما لو كانت صدراً تتعشق الجماهير، وتسمح بإبداء التقدم والتفوق الكبير لفتنا المعاصر الرابط بين الأنشطة - كما في الحياة - وبين الأصوات والإيماءات والألوان والعصرجات والضجيج وبين الموسيقى والرقص والأكروبات وبين الشعر والرسم بالجوقة والأحداث وعدد من الديكورات.

ونرى بوضوح أن أبوليسير دون الاستعانة بسحب مسرحية، يقوم بتصميم مسرح داخل خشبة مسرح توجد في داخلها الجماهير وهي الخشبة نفسها التي يمثل عليها الممثلون معاً. إن رسالة هذا المسرح تقوم بإداء دور هام في الربط بين الكلمة الممثلة والجمهور المشاهد.

ويعد المسرح الشامل للمعماري Walter Gropius (1926 - 1928) وفقاً لمفهوم بيسكتاتور - واحداً من أهم هذه الأنواع من التصميمات. وكان لصالة المتفرجين شكل مجسم، وخشبة مسرح مسطحة ذات أبعاد ثلاثة تغطيها ستارة أفق صدفية مسزوة بعربة تقوم بتغيير الديكورات. أما مقدمة خشبة المسرح فهي عبارة عن أسطوانة مماسة لخشبة المسرح وموضوعة فوق خشبة مسرح أكبر من المسرح الدوار، تحتوي كذلك على الجزء

مرح الحلقه التي تشتمل على كواليس تقع في وسط صالة المتفرجين . ومن أكثر التصميمات والتكوينات السينوغرافية لـ **Geddes** أهمية ، هي مسرحية الكوميديا الالهية التي قام بالتفكير فيها داخل إطار هذا النوع من المسارح التي تسعى الى خلق نوع من المسارح الخالدة .

إن اصلاح المسرح في القرن العشرين قد لمس أيضاً بعضه الحرية في حده الأدنى المفهوم المعماري للمسرح ، ولكن فيما بعد - أي بعد مبطرة الديكورات ذات الأبعاد الثلاثة على خشبة مسرح العلبه . ونظهر بعد الحرب العالمية محاولات تربط ما بين الممثل والديكور معاً في مقدمة خشبة المسرح ، وتربط

ما بين المتفرجين . وهو شيء نسي بدوره في ظهور مفاهيم جديدة للبناء المسرحي بكامله . فقد نشأت تصميمات بنائية مختلفة ، ولكن لم يتحقق أي منها ، ان الأفكار الجديدة حتى أكثرها إقناعاً فيما يخص الجانب الاجتماعي وكذلك التقنية المسرحية والمفاهيم الفنية . لم تكن جماهير المسرح مستعدة منذ البداية لتقبلها . وبعد الحرب العالمية الثانية وصلت مشكلة المعمار المسرحي الحديث الى مرحلة من النضوج أصبح بالإمكان تنفيذها بعد ان عرقلت الحرب الشروع فيها . وعندئذ يظهر سعي عام للاتجاه نحو التحديث في مختلف الميادين : الرسم والموسيقى والأدب والمسرح والمعمار والتقنية . ومع اننا نلاحظ في البداية هروب المسرح من التقنية ، ربما بسبب القيود التي أملت على مرحلة إعادة بناء المدن بعد دمار الحرب - الا أننا بعد عام 1950 رأينا تصميمات مسرحية جديدة تشتمل على تقنية ثرية وعلى فكرة التخلص من العلبه المسرحية والاطم والمشاير . ووجدنا أن هذه الفكرة تكتسب مناصرين لها وبدأ رويدا . فالتصميمات التي يقوم بها المعمارون تسير في مسارين :

1 - نحو تحديث مسارح العلبه 2 - إنشاء مسارح تقوم على استقلال المساحة

إن تحديث مسارح العلبه الكلاسيكية لا تعتمد على الوصول الى تقنية جديدة في البناء المعماري والاني فقط ولكن أيضاً في الوصول الى جماليات جديدة للأشكال والألوان والى إطار جديد لأطوار المسرح الخارجي وفي الشرفة ومصاييح الاضاءة والفوتيلات وفي الشكل الجديد للمبنى المسرحي بكامله استلهاها

Chankow يتوحد أربعة آلاف متفرج ، وكذلك مسرح Gropius الذي يمكن اعتباره امتداداً لمسارح سابقه بيسكاتور وماير هولند . وفي عام 1928 شرع المهندس الألماني **Kab** بتخطيط وتصميم مسرح يمكن أن يحتوي على (2500) مقعد ، مشتملاً على مسرح الحلبة الدوارة باعتبارها خشبة مسرح متحركة تنقل الديكورات والممثلين من خلفية المسرح الى مقدمة المسرح أما في بولندا فقد قام السينوغرافان البولنديان **Syrus, Pronaszko** ببناء مسرح مشابه في وارشو عام 1928 .

إن تغير الاتجاه السياسي للثقافة كما حدث فيما بعد في الاتحاد السوفيتي قد انعكس بالتالي على المعمار المسرحي ، حيث نشأ عدد من المسارح التي تقوم بخدمة أية فكرة أو شكل فني خاص بحيث تضع المتفرج في انبهار آلي يخطف الأبصار ، فظهرت تصميمات لمسارح تذكرنا مناظرها الداخلية بكل شيء خارج إطار المبنى المسرحي كالمعابد الاغريقية والرومانية (مسارح **Taganrog, Socz**) مثل ضريح **Mirak** ومبنى الكتل الحديد في **Aaznaband** ، ومدخل المعرض الدولي والنجمه الموجودة في مسرح الجيش الأحمر بموسكو . إن هذه المسارح - وهي تملك تقنية زاخرة ، كانت في حاجة الى المؤثرات الفنية التي تساعد على خلق الايهام ولم تضاف جديداً الى تطور المعمار والاخراج المسرحي المعاصر .

أما المسارح في أمريكا تحت مفهوم التقنية - فتقف على مستوى عالي الكفاءة فهي مجهزة بالمسارح الدوارة بأجهزتها ومعداتها الكاملة عدا الابواب والحفر الحربية واجهزة الاضاءة الفائقة وخاصة في المسارح الاستعراضية . ولكن السمة الغالبة على هذه المسارح هو نقصها للاتصال في المفهوم المعماري الذي يبدع الدراما بواسطة الحلول الخلاقة للعملية المسرحية في أمريكا . ومن هذه التصميمات المسرح الغنائي الشيق الذي قام بتصميمه **Norman Bel Geddes** ولكنه مثل بيسكاتور وماير هولند لم يحقق ماشرع فيه على الورق . فمسرح **Geddes** يعتمد معماریاً على منطقتين متلاشيتين :

منطقة أعلى تحدد خط الأفق لخشبة المسرح ومنطقة أسفل ولكنها أطول ، وهي مدرجات المتفرجين ، ويعني هذا أن مسرحه يشتمل على صالة واحدة للمتفرجين والممثلين . وثمة مشروع آخر لهذا المخرج المفكر يقدم تصويره لما يطلق عليه خشبة

من لوحات ⁽¹¹⁾ Miro وليس من لوحات ⁽¹²⁾ Rubens على سبيل المثال. ونرى في هذا المجال منجزات رائعة لهذا التحديث وبالتحديد في هامبورغ وكولونيا وشتوتجارت التي تملك مسارح أعيد بناؤها. وبالرغم من المفهوم التقليدي الذي يقوم عليه تصميم هذه المسارح حيث تعتمد على طراز القصر الايطالي، الا انه ما اقيم فيها من تحديث خطابها خطوات هامة في مجال المعمار المسرحي الحديث. فهي مسارح تحتوي على خشبة مسرح واحدة وصالتين للمخرجين أو صالة متخرجين ذات مساحات متغيرة تشتمل على عدد من الأماكن. والمثال الأول يمكن أن نجده في مسرح ميونيخ الذي صممه المعماري *van der Rohe* وعدد آخر من المسارح المبنية في مختلف أنحاء العالم. وترينا التجربة انه من الامور الايجابية الفنية والاقتصادية لهذا التحديث هي وصل مسرح العرض المسرحي بالمسرح الصغير. والآثار المترتبة على ذلك هي وجود بناء كهذا يشتمل على مسرحين تربطهما خشبات مسرح متنوعة مما يسمح باستخدام آلات مسرح تشغل مساحة المسرح. وبذا يمكن الاستفادة منه في تخفيض نويات العمال الفنيين. ووفق خشبات المسرح هذه يمكن تقديم عرضين مسرحيين مختلفين، بل ويمكن رفع الحاجز الذي يفصل بين خلفية المسرح من خشبي المسرح والتمثيل الموجودتين في جبهتين مختلفتين. وعلى هذا النمط فإن المعماري *Gerhard Weber* صالة وخشبة مسرح - دون استخدام الاطار المسرحي الذي يفصل الصالة عن الخشبة - يمكنهما أن تقدم اقتراحات مختلفة للعرض المسرحية كما نسميان لحضور الجمهور في قلب الأحداث مع الممثل أو تمنحانه إمكانية وجوده بين الجمهور أو تهلان عليه الحصول على ظروف جديدة للتمثيل منها احترام الجمهور ومراعاته. ففي مسرح *Mato* تربط الجماهير أوتق الارتباط بالمسرح وفنونه وعروضه التي يمكن أن يزداحجم أهميتها الى الحد الأقصى أو الأكبر بالاستعانة بالبارافانات (أي السواتر) التي تستخدم في المسرح وتعد مادة طيبة له لكن يمكن خلق تكوينات جديدة تسمح بشغل الصالة بحوالي 400 شخص أو تكوين آخر يسم 600 شخص أو ثالث يشتمل على 1100 مقعد فمن المفهوم أن كل مسرحية تتطلب ظروفًا وعوامل تختلف عن الأخرى حيث لا يكفي تغيير نسب خشبة المسرح فيما بينها، ولكن من الضروري تغيير نسب صالة العرض أيضاً.

وبهذا نرى أن من المسموح به الآن تحقيق الفكرة التي كانت تعد فكرة ثورية منذ عشرين عاماً أو خمسة وعشرين عاماً مضت. أما الخطوة التالية على طريق التقنية فهي وجود مسارح كسرت بشكل حاسم أشكال مسارح العلبة الايطالية وملحقاتها. لقد كانت هذه المهمة سهلة التحقيق في مسرح شكسبير بكندا حيث قام المهندسان المعماريان *Fairfield* , *Houthwaite* بربط جذور مفهوم مسرحهم بالمسرح الايرلندي. ان خشبة المسرح بطوابقتها المبنية فوق خشبة المسرح تنصهر هنا عميقاً داخل وجدان المتخرجين وتحيط بهم خشبة المسرح من نواح ثلاث، ولذلك فإن أبعد مخرج جالس في صالة المتخرجين التي يصل عدد روادها الى (2500) متخرج يبعد مكانه عن خشبة المسرح حوالي 21 متراً. ولتقريب الصورة بالمقارنة فإن المسرح البولندي بوارشو الذي يتوعب حوالي (980) مقعداً تصل مسافة أقصى مخرج جالس بعيداً عن خشبة المسرح حوالي 27 متراً فقط! وبهذا يمكن الوصول الى استنتاج وهو أن المسرح بخشبة مسرحه الواقعة في الوسط يمكن المتخرجين من الاقتراب أكثر فأكثر من الممثل، وهكذا فإن هذا المسرح الذي يحتوي على عدد اكبر من المقاعد يملك حيزاً صغيراً. ويلعب هذا المؤثر دوراً في تخفيض سعر التذاكر، مما سيؤثر بدوره في وجود عدد اكبر من المتخرجين.

ومن المفهوم أنه في البرنامج اليومي للتلفزيون لا يمكن مشاهدة العروض المسرحية من خلال الوسيط السينمائي: فالجماهير تريد أن تكون لها علاقة حية متبادلة بينها وبين الممثل الذي تريد أن تشاهده، أنه ذلك المكان المرح ذو الأبعاد الثلاثة الذي نرغب في المباشرة المشتركة معه، وعلى هذا فإن الدراما المعاصرة - بهذا المفهوم - تحمل في داخلها المقومات نفسها والعوامل التي راغقت نشأة الدراما الاغريقية: أضف الى أن المسرح بهذا المفهوم يملك حلين أساسيين:

- 1 - إما أن توجد خشبة المسرح بين المتخرجين.
 - 2 - أو يجلس الجمهور وسط المسرح حيث خشبة المسرح تحيط به كما نرى ذلك على سبيل المثال، في مسرح العلبة.
- أما الحالة الأولى فإن الممثل يمثل بشكل ثابت ونسواء من مختلف الزوايا، حيث يمثل بكامل جسده، دون ديكورات حيث يمكن أن تكون مجرد أثاث بسيط أو مستويات خشبية متنوعة وبرايتكالات و يمثل عليها هذا المناظر المعلقة في سقف خشبة

للكثلة لم يستجيب تخطيطياً مع التقسيم المعماري الداخلي التقليدي المكون من خشبة مسرح وصالة عرض. إن شكل المنطقة امتلزم مسرحاً يتطلب نمطاً تقليدياً. وبلا شك فإن أصابع الأشكال المعمارية المؤثرة قد فرضتها خشبة المسرح الموجودة داخل صالة المتفرجين.

لقد اهتم رجال المسرح اهتماماً بالغاً بقضية تقنية المعمار المسرحي بشكل كبير والبرهان على ذلك هو المؤثرات المحلية والدولية العديدة التي يشترك فيها كتاب الدراما والممثلون والمخرجون والسينوغرافيون، مصممو الديكور والأزياء والمعماريون. وفي عام 1948 عقد مؤتمر في باريس نظمه مركز الدرامات الفلسفية والتقنية في المسرح، ونخصص هذا المؤتمر حول قضية «علاقة ميدان المسرح بالدراما المعاصرة، دراما المستقبل، ومن ضمن ما ناقشت فيه القضايا الآتية:

- أهمية المسألة المسرحية وأثارها المترتبة في المعمار المسرحي.

- المكعبات والمناطق وهي تتسلسل خشبات مسارح اللعبة التقليدية وكذلك خشبات المسرح الموجودة داخل صالة المتفرجين.

- مفاهيم وتصميمات لمسارح يتولى بناؤها.

ويمكن تلخيص النتائج التطبيقية التي تمخض عنها هذا المؤتمر في النقاط الآتية:

- إن البربرنوار المسرحي المتصل بالكهرباء أي الإضاءة يتلزم وجود صالة متفرجين وخشبة مسرح لمختلف أشكال التفسير الخارجية، مما يتطلب صالة للمتفرجين وخشبة مسرح ينبغي أن تكونا جاهزتين للتغيرات التي يمكن أن تطرأ عليهما.

- إن التقنية الآلية المتزايدة وبخاصة أحدث الأجهزة والأدوات في المسرح تلتف الفن المسرحي، فكاتب الدراما ليس في حاجة ضرورية لها، بينما تقوم بتبديل المخرج الخلاق المفسر للعمل المسرحي إلى مخرج يسير في طريق مخرج غير قويم.

- المسرح في حاجة إلى جمهور غير قليل في الوقت نفسه. وكبير حجمه - أي حجم قاعة المتفرجين والبنى ككل - لا ينبغي أن يزيد عدد مقاعده على (1200) مقعد، فهذا هو الحد الأقصى المناسب لعدد المتفرجين في المسرح، أما الصالات الصغيرة فلا ينبغي أن تكون مخصصة للصفوة من الجماهير ولكن عليها أن تتميز بخصوصيتها وأسرتها. ولا ينبغي للمسرح أن

المسرح. أما في الحالة الثانية فإن الحركة الدائرية هي الأساس الذي يتطلب بدوره حركة خاصة من الممثل للجمهور يلف حول الممثل ووراءه. فهو أمام خلفية ديكورات مرئية من الأمام قبل كل شيء.

لقد حظى بعض المهتمين من رجال المسرح - وعلى سبيل المثال - المهندس المعماري Von Leber ربط كلا المفهومين - خشبة المسرح الوسطية والدائرية - لمعطي امكانيات هائلة للمخرج الخلاق الذي يسمح بالتمثيل في أي مكان من أمكنة المسرح، بل يسمح بالتحرر في تنظيم صالة المتفرجين. ولكن هذا بعد باعظ التكاليف.

وبلا ريب توجد اليوم تصميمات لمناطق خشبات المسرح غير قابلة للتنفيذ فهي غير واقعية، فمثلاً مسرح Andreas Vainger الذي صممه ماهو الا دائرة، ومن مساحة الدائرة توجد خشبة المسرح التي تقدم عليها عروض مسرحية يشترك في تقديمها لاعبو الأكرابات والممثلون مشكلين معاً تكوينات تجريدية بحثية.

أما Rudolf Hanigfeld فقد وصلت تصميماته إلى حد التطرف في المعمار الموجود في تصميمات هذه المسارح حيث صمم مسرحاً بدون جمهور.

إن ما كان خيالاً بداعب مخيلات الفنانين المسرحيين كيبسكاتور وماير هولد و Gal. Sykua، Proneski، Wyspukmeki، Gropius وغيرهم أصبح واقعاً بعد مرور أربعة قرون من الزمان تحرر الممثل من التمثيل فوق خشبات بلاط القصر ومن المسارح البورجوازية ليخرج من مقعده مسارح اللعبة المعلقة.

وفي تصوري أن هذه الأفكار قد لافقت نجاحاً وتشجيعاً في الطراز المعماري الجديد. ففي المعرض العالمي ببروكسل عام 1958 لم يلق الخطط المسودة والأفقي لخشبة المسرح صدقاً أو تأييداً من قبل رواد المعرض وبخاصة ذلك التصميم الذي جعل خشبة المسرح على شكل مكعب. وقد ظهرت هذه التصميمات الجديدة في جناح Le Corbusier بالمعرض الدولي. وقد ظهر هذا النموذج للمعماري الرائد في هذا التيار الجديد في فترة مبكرة في المسرح الذي قام بتصميم Joern Utzon في سبني والقائم على الكتلة البنائية، ولكن الحلول الحديثة للشكل الخارجي

يتجهياً لحاجات فئة اجتماعية خاصة، ولكن لمسرحية ما. نحتاج الى تفسير الخراجي من نوع خاص، فعلى سبيل المثال نتطلب ظروف كتابة مسرحية ما تعرض في مسرح صغير وليس فوق خشبة مسرح كبيرة أو العكس.

- ينبغي أن تقوم المسارح في المدن الصغيرة بخدمة الجماهير وأن تتغير في الوقت المناسب لتصبح قاعات سينماية أيضا وأقاعات موسيقية ومحاضرات عوضا عن التكاليف الباهظة لبناء هذه المسارح.

- من الضروري أن تكون صالة المتفرجين مسرحاً مفتوحاً على شكل مدرجات حتى لا يفضى على التوحد والتضامن بين الجماهير.

- على الممثل أن يملك قدرة كافية تسهل له خلق علاقة متبادلة مع الجمهور بعد التخلص من مقدمة خشبة المسرح والسلامة المؤدية الى صالة المتفرجين.

- ينبغي أن تعتمد خشبات مسرح الهواة على مسارح الاستعراض والعروض الشعبية «كالكوميديا دي لارتا» وليس على مسارح اللعبة البورجوازية.

وثمة ميل آخر إلتزم به المؤثر الدولي للممار المسرحي والتقنية الذي عقد في باريس عام 1950 حيث تحدثت في هذا المؤتمر وبشكل أكثر دقة ماهية البحث عن تقنية جديدة. وثبت بعد الحروب أن البناء المعماري المسرحي أصبح أكثر تواضعا بسبب التدمير ونقص المواد الغذائية. وتنتهي هذه المرحلة حين يطالب فيها المبدعون المسرحيون والمتفرجون بإنشاء قاعات للعرض المسرحي أكثر فخامة و بهاء وبخاصة عندما تجهز خشبات المسرح بالآلات والمكائن والأجهزة المسرحية. إن المسارح الكبرى ينبغي أن تحتوي على أكثر من (1500) مقعد. أما صالة المتفرجين الصغرى فلا يمكن أن تصبح مؤسسة تعويضية مناسبة لتكاليف البناء الباهظة. فخشبة المسرح ينبغي أن تكون كبيرة، وعلى وجه التحديد عريضة أكثر منها عميقة، تحتوي على خشبة مسرح دوار أو على أبواب وحفر مسرحية فوق خشبة المسرح.

أما مقدمة المسرح فمن الضروري أن تسنيد أهميتها التي كانت تتمتع بها في المسرح الاغريقي ومسرح عصر النهضة والمسرح الشيكسبييري؛ حيث كانت مقدمة المسرح المكان الرئيس لأداء الممثلين. ولكي يمكن تسهيل هذه المهمة، ينبغي أن تشمل مقدمة المسرح أيضاً على خشبة مسرح دوار آلية أو أبواب وحفر

مسرحية، وإضاءة جيدة، حيث يريد الممثل أن يكون قريباً من الجمهور ومن الضروري تسهيل خلق هذه الصلاقة المتبادلة.

وتقوم وسائل التقنية في هذا المقام بتحقيق هذه الوظيفة

وعلى المسارح الكبرى أن تدمج مع المسارح الصغرى لتتكون من الاثنين مسارح شاملة تنفذ وعروض المواسم المسرحية المحددة والاعتبارات المالية. أو ينبغي بدلاً من هذا كله خلق خشبي مسرح متجاورين ذاتي أحجام مختلفة وصالة متفرجين متغيرة كما نجد في مسرح Malmö. إن العلاقة القريبة للجمهور بالممثل الحيء أي بالممثل السواقف فوق خشبة المسرح وليس السينمائي أو الأذاعي. يخلق مناخاً اجتماعياً غائلاً ينشأ من المشاركة بين الاثنين وهو الورقة الراجعة للمسرح من تنافسه مع السينما والتلفزيون.

الإضاءة.

ولأن جهاز الإضاءة بعد جزء لا يتجزأ من معدات المسرح، مثل آلية المعمار المسرحي. تلعب الإضاءة دوراً هاماً للدرجة أن تاريخ المسرح برمته يمكن أن يكتب ليس من زاوية الدراما أو التشكيلية أو المعمارية ولكن من زاوية الإضاءة. فعلى سبيل المثال يؤكد أحد الفنانين على أن المديكور الحقيقي

للمسرحية إنما هو ديكور الإضاءة ومنجزاتها، وليس رسماً تشكيميا أو كتلة لأن هذه فنون مستعارة سواء كان فن الرسم أو النحت أو المعمار. فلنحلل إذن هذه الظاهرة: تأثير الإضاءة المسرحية في الببوغرافيا. أي في كل مايتعلق بالاطار الشكلي للعمل المسرحي. إن المسرح الاغريقي ومسرح العصور الوسطى والمسرح الشكسبييري كانت تضاء جميعا بالشمس وإضاءة الديكورات ذات أبعاد ثلاثة. إن إضاءة النمى الفوية كانت تتطلب وجود كتل، حيث كان السقف يغطي المسرح من الخارج، أما داخل بناء المسرح المنتشر خلال هذا الضوء حيث اختفت الكتل، ولذا ظهرت البارافانات السواتر - فوق خشبة المسرح الواحد تلو الآخر، وكل منها مضاء بواسطة شموع موجودة في خلفية كل سائر لانتارته. وعلى هذه السواتر - كما في اللوحات المرسومة - توجد بيوت مرسومة أو أشجار تثار خصيصاً فنظهر ظلالها. ولكن كيف كان بضاء الممثل الذي يمثل وسط خشبة المسرح؟ لم تكن نمة وسيلة أخرى غير إضاءته من الامام. ومن أسفل ومن أعلى. ولهذا السبب نشأت الرامبا أو الإضاءة الأرضية الامامية التي فصلت خشبة المسرح عن صالة المتفرجين لسنوات

والممثل هو الكتلة، وهذا سعى المسرح الى إيجاد حلول لمساحة المروضة بواسطة الكتل المتشكلة فوق خشبة المسرح.

والحركة الاصلاحية لفنون خشبة المسرح التشكيلية للفنان والمخرج التشكيلي، أيما^(١١) كان لها أثرها البالغ في تقنية الاضاءة.

يعد أيما أول من أبدع ديكورا ضوئيا أي ديكورات مكونة من الاضاءة مستخدما أجهزة الاضاءة النقطة أي المركزة على نقطة أو بقعة محددة كما استخدم الاضاءة الملونة. لقد انبثقت مكتشفاته من استخدامه الدقيق للاضاءة لأهداف تتعلق بمجال الحركة المسرحية وتغييرها بشكل مبدع خلاق، وبهذا منح العرض المسرحي مزاياه الخاصة الجديدة. لم يستخدم الاضاءة بهدف الحصول على تأثير شكلي يجلب النظر ولم يتجه أيضا نحو الايام المسرحي، مع أن الكهرباء بملك امكانيات أكثر بكثير من الغاز خلق هذا الايام.

لقد حدد للاضاءة الجديدة معالمها ودورها التركيبي التوليقي الذي يوحد الممثل ويدعجه بالديكور المسرحي. ان الاصلاح الذي تم في تقنية الاضاءة قد أثر في البداية «بالأوبرا» ويرى Zbigniew Raszewski^(١٢) أنه يمكن من خلال مفهوم أيما للاضاءة خلق

هارمونية ما بين روح موسيقى فاغنر وتجسيدها المسرحي وتصنيفها وتوحيدها فقط بالاستعانة بالاضاءة وثرانها وظلالها وتغيرات كثافتها. حيث يمكن تفسير أمواج موسيقى فاغنر الصافية وترجمتها الى لغة مسرحية. ان المقننات ترتفع أصواتهن في «الريف الذهبي» فوق العريبات أما الديكورات الملونة التي تصور النهر فتعتبر أمرا عابثا. وان اعطاء الايام بمعنى غير «الراين» يمكن الحصول عليه بطريقة أسهل، وربما أكثر قيمة، بواسطة الهارمونية التي تنفق والجو العام المبسط المنبثق من الموسيقى ذاتها، في حالة ما إذا تركنا خشبة المسرح الفارغة والكبيرة «في غش الاصباح» بالوانه الباهتة لرسومات الشخصيات ومعالمها غير الواضحة. ان زيجفريد^(١٣) لا ينبغي له التلصص من بين الأشجار الملونة المضحكة، ولكن من بين ظلال الفروع ومن بين وجوه أولئك الذين تتساقط على وجوههم أشعة الشمس الحارة من وقت لآخر.

ومع ذلك فإن أيما لم يوقف استخدامه للمقواعد القديمة لبيوغرافيا الرسم حسب. وانما أحل محلها الديكورات «الضوئية» الجديدة. ومع ذلك فقد أدرك أن الوظيفة التعبيرية للاضاءة هي أكثر أهمية من مجرد توظيف الاضاءة كعوامل مصاحب للعرض المسرحي أو محاولته القيام بالتناقض في استخدامه للألوان وتكثيفها. ولقد أثبت أيما أنه يمكن الوصول في المسرح الى

طوال أوجتي عدة قرون ومن أعلى كانت السمعدانات تنزل دون الأخذ بنظر الاعتبار هل ان الديكورات توحى بوجود غرفة أو غابة أو كهف. فني ديكورات المهندس Bernard^(١٤) الذي صمم ديكورات مسرحية «مدرسة الزوجات» لموليير كان موضع السمعدانات في الساحة أمام المنزل وقد استخدمت بشكل جيد وموح في عام ١٦٦٠ قام موليير نفسه بأثارة خشبة المسرح وصالة المتفرجين بحوالي ١٢ شمعدانا يتكون كل منها من عشر شموع. أما الرابعا فقد كانت تتكون من ٤٨ شمعة. وكان هذا مسرحا صغيرا. أما المسارح الأوبرالية والباليه فقد كانت تملك عدة عشرات من هذه الشموع. ويكلف هذا الكثير. حيث كان المسرح مضاء بالتوقف أما عدد المتفرجين في هذه المسارح المغلقة فقد قل بدرجة واضحة بالمقارنة بالمخرجين في المسارح المفتوحة. ربما لأن المسرح أصبح مسرحا للتصفوة! أضيت خشبة المسرح فيما بعد بالتصايع الزينة الأحادية والخامسة. ولم يساعد بدرجة كبيرة في خلق إضاءة موحية ثم حدث تغير هام في نهايات القرن الثامن عشر عندما اكتشف الغاز ووصل سريعا الى المسارح. أي في عام

١٩٣٠. وكان لهذا أثره البالغ في تقنية الاضاءة المسرحية حيث كان الغاز له تأثيره في تكوينات الديكورات البانورامية أي شبه البلاستيكية. وفي المؤثرات المختلفة للايام المسرحي ومنها Dioramy^(١٥) أي «الصور التي ينظر اليها من خلال ثقب في جدار حجرة مظلمة. وفي نهايات القرن التاسع عشر قامت المسارح بشكل متتابع بادخال التركيبات والتجهيزات الخاصة بالاضاءة الكهربائية. وفي هذا الوقت بالتحديد تمت حركة الاصلاح الكبرى للفنون المسرحية. والعودة الى الديكورات ذات الأبعاد الثلاثة. وحتى هذا الوقت كانت الاضاءة تستهدف تحقيق الايام المسرحي بالواقع، ولذلك كانت الاضاءة تحمل الأهداف نفسها التي كان يسعى اليها فن التصوير في عصر النهضة، الذي كان يعنى في ذلك الوقت باستخدام المنظور وعمق اللوحة المتجهة رويدا رويدا الى الواقعية والى الايام بالواقع. وفي نهايات القرن التاسع عشر نرى عودة فن التصوير الى التركيب أكثر والى تأكيد المقومات الشكلية والبعد عن الايام. ونجد في المسرح صدى لذلك في إطار ما يسمى بحركة الاصلاح التي شملت الحركة المسرحية آنذاك. ان هاتين الحركتين الاصلاحيتين قد ربطت فيما بينهما أسلوب التفكير المنطقي الفني حيث اللوحة مجرد سطح، ولذا كان الاهتمام شديدا باظهار هذا السطح، وتعد خشبة المسرح في المسرح هي المساحة

الكفاءة لتعويض الضوء من أجهزة متميزة بحساسيتها الفريدة ودقة توجيهها وبكفاءتها وتنوعها ورخص ثمنها في آن واحد. إنه لأمر متميز أن ترفض التصميمات السينوغرافية التي يقوم بها السينوغراف الأمر يكون عن سلسلة جديدة متتالية من استخدام تقنية الاضاءة في المسرح بواسطة التصميمات السينوغرافية الاصطناعية

فعلى سبيل المثال يقوم Bel Geddes في مسرحيتين من اخراجه الكوميديا الالهية، لداني، و دجان دواك لبرناردشو بتصميم ديكور معماري من البراتيكاكلات يمثل فوقها الممثلون ومجاميع غفيرة من البشر، وبعد ذلك يقوم بتصميم الاضاءة التي تختلف وفقا للمساحات المسرحية، حيث يقوم بعد ذلك بعمل تكوينات مناسبة لحركة المجاميع، مظهراً الملامح الهامة للشخص، أو واضعا ايها تحت أشعة الاضاءة مظهراً قسماً من البشر ومخفياً قسماً آخر في الظلال، وبهذا يتمكن من خلق الجو العام لخشبة المسرح، واسما بواسطة السوان الاضاءة الأزياء والكتل ومركزاً على البطل بواسطة أشعة الاضاءة المكثفة والموجهة عليه بشكل رئيس بواسطة جهاز الضوء الرئيسي والساقت عليه من على بعد عدة عشرات من الأمتار من خلال ساحة سوداء، انه باختصار يقوم بخلق اصاعة جديدة. وبلاشك فإن هذا المخرج الأمريكي قد تأثر بماكس رينهارت المخرج والفنان الألماني الذي قام في عام 1924 في أمريكا بإخراج مسرحية Das Wrecked أمام آدموند روبرت جوفز، فهو أيضاً تلميذ كريج ومتم استمار عشقه للاضاءة، كما نرى في طريقة اخراجه لمسرحية ماكبث. ويمكن في هذا المقام أن نذكر Lee Simonson الذي اعتمد في مناهضته المسرحية التي صممها - اعتماداً كبيراً على عامل الاضاءة - ونجد الاهتمام نفسه عند معظم السينوغرافيين الأمريكيين فيما يخص الكتل والاضاءة، حيث يسمحون للممثل والكوميدي أن يمثلوا داخل الديكور وليس أمام الديكور - الموجودة خلفهم في المسرح التقليدي - ووفق التغير السريع للمشاهد المسرحية الذي يتم بمعمونة الاضاءة دون تغير في البناء ذي الأبعاد الثلاثة، بل ان هؤلاء السينوغرافيين يعون في أعمالهم أن يخلقوا ديكوراتهم الكاملة بمعمونة الشرائع الملونة، دون الاستعانة بأية أشكال تشكيلية «بلاستيكية». ومع ذلك فإن هذا يذكرنا بديكورات الكواليس أي الديكورات التي يمكن أن تنفذ بواسطة الكواليس، والاختلاف الوحيد فقط هو أن

من القلق الناشيء عن الديكور وتكويناته وليس تابعاً من الاضاءة، حيث يستخدم أمشاط الدعاية التي تضاء ونظماً ألياً كما يستخدم المناوئين والأسماء المعضاه بألوان النيون المتذبذبة وهو قبل كل شيء مغرم بالصور الفيلمية المتحركة التي تستكمل أحداث السيناريو المسرحي المعروف ففي مسرحه الذي اشترك في التحضير له Gropius كانت نيويان أن بحظا المتخرج بالثني عشرة شاشة ضخمة للعرض السينمائي وكانا يريدان للاضاءة أن تدمر عليه المسرح التقليدي وتفجها كي بحظا المتفرجين بالأحداث ولكن لم يصلا الى تحقيق هدفهما المنشود. لماذا؟ من المؤكد بقنا ان ذلك كان بسبب الميول اليسارية ليسكتاتور التي وقفت حجر عثرة لسنوات ضد الديكتاتورية الفاشية المقترية رويدا رويدا. ومن المؤكد أيضاً أن المتخرج لم يرد الاشتراك في الأحداث المسرحية الدائرة فوق خشبة المسرح، بل فضل أن ينظر الى مايدور على خشبة المسرح، متصلاً عن الأشخاص الذين يتحركون أمام الراميات. الاضاءة الأمامية الأرضية. وأمام الأظار المخارجي لخشبة المسرح وفي صالة المتفرجين المعمنة. حيث يجلس مرناحا فوق مقعده، مجرد مراقب لما يدور حوله وليس مشاركاً فعلياً

فهل نبيع الدور الحلاق الجديد للاضاءة في الاخراج التفسيري للأعمال المسرحية التعبيرية بشكل استثنائي من طبيعة النص الدرامي؟ هل يمكن أن يكون تطور تقنية الكهرباء - الذي بدأ بداياته المتميزة في ألمانيا - قد دفع المخرج المسرحي الخلاق المبدع بواسطة تقنية الاضاءة الى التعبير عن رؤاه؟ هل كان للظروف والامكانيات المالية الدور الأهم في هذا؟ لقد كان للتيار الكهربائي أن يخلق بواسطة الاضاءة الشجر أو أية مادة من مواد الديكور، ولذا فإن خلق تكوين الديكورات بواسطة استخدام الاضاءة أو ما يطلق عليه الديكور الضوئي لم يشغل مكاناً كبيراً فوق خشبة المسرح، ولنه يكن من الضروري إيجاد مخازن الديكورات. أما المسارح التعبيرية فكانت تتصف بدورها الطبيعي وكذلك بشكائنها المالية. وقد أدت هذه الأسباب جميعها الى وجود هذا الشكل من المسرح التعبيري.

وكما هي الحال في دولة كأمريكا المتقدمة فيها الصناعة تقدمنا عالياً فإن الاضاءة تعصب دوراً أساسياً في السينوغرافيا بل دوراً ميطراً. وذلك لأنه إذا أردنا أن نخلق ديكوراً ضوئياً أو مناظر مسرحية ضوئية، فمن الضروري أن نملك تقنية ضوئية عالية

الكواليس كانت مرسومة أما الشرائح الملونة فهي مضاءة بواسطة جهاز العرض.

إن ميل السينوغرافيا والأخراج المسرحي الحديث إلى استخدام الاضاءة ليس مجرد تقنية، مرحلة فحتى اليوم غالباً ما نقابل في أمريكا وألمانيا هذه التقنية الجديدة بينما في فرنسا لا يحب فتاتها هذا النوع من مؤثرات الاضاءة وأجهزة العرض، وربما تكون المدرسة الكبرى للرسم الفرنسي قد دفعت بالسينوغرافيا الفرنسية إلى تنفيذ الديكورات المرسومة والأبداع فيها، ولم يكن ما برهولد كذلك عاشقاً لمؤثرات الاضاءة وخلق جو خاص من طريقها حيث تعلق عنده أجهزة الاضاءة في صالة المتفرجين وضو غريبة المسرح بشكل ظاهر، مبدئياً هيكل العرض المسرحي في لون زاه ناصع، ومظهراً طريقة أداء الممثلين وحركة المجاميع، أما غش الاضياح الملون وتغيرات الاضاءة فقد عبرت عنها بشكل واضح الرومانسية والرسوم التفسيرية المربضة، بالرغم من أن ذلك لم يكن هو المقصود بل على العكس فقد كان الهدف من ذلك هو التفتح نحو الخارج والقيام بتخلق مختلف أشكال الوهم وإبداء - كما هو في ظاهرة الدعاية - القضايا الإنسانية والاجتماعية والسياسية.

ويمكن لنا أن نقسم الديكورات الضوئية وفقاً لظاهرة التقنية إلى نوعين رئيسيين:

- ديكور مبدع يتكون بواسطة الاضاءة والشرائح الملونة المعروضة، دون أية عناصر ذات أبعاد ثلاثة.

- ديكور يصل العناصر التشكيلية بعضها ببعض، وهي في معظم الأحوال براتيكابلات تتواصل في نسج عضوي بمؤثرات الاضاءة.

هوامش

1 - JACQUES COPEAU (1879 - 1949)

مخرج فرنسي، وممثل ومظهر مسرحي، مهتص في الفن المسرحي الفرنسي.

مبلغ مسرح

VIEU - COLOMBIER

2 - JERZY GROTOWSKI (ولد في عام 1933)

مخرج مسرحي بولندي، صاحب تجارب مسرحية رائدة وبخاصة فيما يتعلق

أداء الممثل

3 - LEON SCHILLER (1887 - 1954)

مخرج مسرحي، ناقد ومظهر للمسرح البولندي

4 - GEORG FUCHS (1888 - 1949)

ناقد مسرحي ألماني، ومخرج ومظهر لنظرية المسرحية الألمانية

5 - MAX REINHARDT (1873 - 1943)

ممثل ومخرج ألماني

6 - ANDRÉE ANTOINE (1858 - 1943)

ممثل ومخرج فرنسي، واحد من مدعي حركة التفسير التحديدية لعملية الاخراج

الحديثة، صاحب مذهب الاتجاه الطبيعي في المسرح الفرنسي

7 - WSIEWOŁOD MEYERHOLD (1874 - 1940)

مخرج وممثل مسرحي روسي.

8 - ERWIN PISCATOR (1893 - 1966)

مخرج ألماني، وممثل المسرح الممثل السياسي

9 - ANDZEJ - PRONASZKO (1888 - 1961)

سينوغراف بولندي، رسام وواحد من مدعي التيار "الشكلي" في فن الرسم

والسينوغرافيا البولندية المعاصرة

10 - SZYMON SYRKUS (1893 - 1964)

مهندس معماري بولندي، قام بتصميم العديد من التصميمات المعمارية مثل

المسرح التجريبي بوزشو

11 - JOAN MIRO (وُلِدَ في عام 1893)

نحات ورسام إسباني.

12 - PETER RUBENS (1577 - 1640)

رسام فلانكي، واحد من أشهر مبدعي عصر الباروك

13 - STANISŁAW WYSPIANSKI (1888 - 1907)

كاتب مسرحي بولندي وشاعر ورسام ومهتص للمسرح البولندي

14 - ADOLPHE APIA (1862 - 1928)

سينوغراف سويسري ومظهر للمسرح، مؤلف العديد من التصميمات

السينوغرافية التي عبرت عن نظريته ورويته الجديدة للمسرح

15 - ZBIGNIEW RASZEWSKI (ولد في عام 1925)

مخرج مسرحي بولندي، وسائق مسرحي، يعد من أئمة المؤلفين للعروض

والتجارب المسرحية الرائدة في المسرح البولندي.

مِنْ أدَبِ الشُّعُوبِ

مدن لامرئية

ايتالوكالفيينو

ترجمة: ياسين طه حافظ

قصائد أمريكية معاصرة

ترجمة: د. علي شلش

قصائد قطلونية

ترجمة: عبد اللطيف عبدالحليم

مسرحية الرداء الاخضر

الفريد ده موسيه

ترجمة: د. اكرم فاضل

واميل اوجييه

النعبان الذهبي: الكاتب الشيلي سيرو الكوريا^١ ترجمة: منير عبد الله

مدن لا مَرئية

ترجمة:

ياسين طه حافظ

Italo Calvino

إيتالو كالفينو

مقدمة

لا يصدق قبلاي خان بكل شيء يقوله ماركو وهو يصف له مدناً زارها في تطوافه لكن امبراطور التار استمر على الاصفاء لابن «البندقية» التي بانتباه وتطلع اكبر عما ابداهما لأي رسول آخر جاءه او مكتشف وصله.

في حيوات الأباطرة، يلي الزهو بالمدي الشاسع للأقاليم التي اقتحمناها. وبلي الهياج والانتعاش اللذين تمنحهما لهم معرفتهم وفهمهم «حس بالفراغ ياتينا في المساء مع راحة القبلة بعد المطر ورماد شجر الرمل يبرد في المواقف، ودوار يجعل الانهار والجبال ترتجف على منحنيات نصف الدائرة الأسمر للارض اما بصارتنا تندرج الجبال الواحد بعد الآخر. اخبرنا الرسل بالدمار الذي اصاب طواير الاعداء من هزيمة الى هزيمة. اهلكوا قوات الملوك المجهولين الذين اغاروا على مواقع جشدينا، فدفعوا مقابل ذلك «اتوات سنوية من المعادن الثمينة والجلود المدبوغة وتروس السلاحف. انها لحظة أس تلك التي اكتشفنا فيها ان هذه الامبراطورية، التي كنا نظنها تجمع كل المعجائب خراب لا شكل له ولا حدود... والنصر على الاعداء جعلنا ورثة بطالتهم الطويلة لقد تبين لقبلاي خان الأمر خلال الجدران والابراج المشققة. اشكال الزخرفة البارعة، وحدها التي سلمت فلم يأكلها النمل الابيض.

مدن وذاكرة

1

حين تضاد مكناتك وتسير ثلاثة أيام نحو الشرق. تصل ديويرا. مدينة بستين قبة من فضة وغاثيل من برنز لجميع الالهة. شوارع مرصوفة بالرصاص. ومسرح من الكريستال وديك ذهبي يصبح على البرج كل صباح.

كل هذه الأشياء الجميلة ستكون مألوفة للزائر الذي ربما شاهدها في مدن اخرى. ولكن الميزة الخاصة بالنسبة لمن يصل هذا المكان، في مساء من ايلول، إذ تقصر النهارات وتضاء المصابيح متعددة الألوان في ابواب المطاعم وتنادى امرأة: داو. «! في المدخل، انه يشعر بالحسد لأولئك الذين يعتقدون بانهم عاشوا من قبل مائة عامًا لهذا المساء، ويظنون انهم كانوا في ذلك الوقت سعداء.

مدن وذاكرة

٢

حين يسافر إنسان زمناً طويلاً عبر مناطق موحشة، يشعر بالرغبة في مدينة. في النهاية يصل إلى اسيدورا، مدينة لبسائها سلام حلزونية تنتهي بقواقع حلزونية حيث تصنع مراصد كاملة وكثافات، حيث الغريب يتردد دائماً بين امرأتين تقابلان امرأة ثالثة. حيث معارك الديكة تكبر لتعول منازعات دموية بين الأفضلين. كان يفكر بكل هذه الأشياء حينها رغب بمدينة اسيدورا. هي مدينة هذه الأحلام، مع اختلاف واحد: ان المدينة التي حلم بها كانت تضمه وهو رجل شاب، وقد وصل إلى اسيدورا في شيخوخته. في الميدان، هنالك جدار يجلس عنده الرجال كبار السن. يرقبون الشباب يمرون؛ جلس في صف معهم. الرغبات الآن ذكريات.

مدن ورغبة

١

هنالك طريقتان لوصف مدينة دوروثا: يمكنك القول ان ابراج الالتيوم الاربعة الطالعة من بين جدرانها، تحمل سبعة أبواب مع جسور متحركة تعمل بنوايض تمتد فوق الخنلق الذي يزود بالماء اربع قنوات خضر تجتاز المدينة، تقسمها الى تسعة أقسام، كل واحد بثلاثئة دار وسبعائة مدخنة. ويرد في الذهن، ان البنات البالغات في كل قسم يتزوجن شباب الأقسام الأخرى ووالدوهم يتبادلون البضائع. فتحمل كل عائلة مما تدخره من البرغموت وبيوض الخفش، اسطلابات واحجار كريمة. يمكن إذن ان تبدأ من الحقائق التالية حتى تعرف كل شيء تريده عن المدينة في الماضي والحاضر والمستقبل.

أولاً، ستقول لي مثلاً قال قائد الجمل الذي حملي الى هناك:

وصلت هنا في اول شبابي، في صباح ما، كثير من الناس كانوا يسرعون، وتشهد مباشرة ثلاثة جنود على منصة يعرفون بابواقهم، وكل المعجلات تدور حول تلك المنصة، وتحقق اعلام ملونة في الريح. قبل هذا، كنت عرفت الصحراء وحدها، وطرق القوافل.

في السنين التي أعقبت، استدارت عيني لتأمل أمام الصحراء ودروب القوافل، لكني الآن، أعرف ان هذا المرء هو الوحيد الذي فتح لي من الممرات الكثيرة التي لاحت أمامي ذلك الصباح في دوروثا.

مدن وذاكرة

٢

سدى يا قبلاي كبير القلب، سأحاول وصف زائرا، مدينة الحصون العالية. يمكن أن أخبرك كم خطوة تصمداً إذ تملو الشوارع مثل سلم، وبالدرجة التي تنحني فيها الأركاديا، وأي نوع من ألواح الزنك نغطي السطوح. لكنني أعلم: إن قلت لك هذا فكأنني لم أقل لك شيئا.

المدينة لا تتكون من هذا، ولكن من من العلاقات بين مسافات فراغها وأحداث ماضيها: ارتفاع عمود النور والهدم من الأرض تتأرجح فوقها قدما المنصب المشوق، الخط المعتد من عمود النور إلى الدرايزون المقابل، إلى حبال الزينة والإعلام التي تجمل طريق الملكة، بين ارتفاع خيل الزينة ذاك، وقفزة الزاني الذي تسلق فوقه في الفجر، بين انحدار ماء القناة وتقدم القطة خلاله بينما ذلك المغامر يترلق في النافلة؛ بين دائرة الذهب والزورق المسلح الذي ظهر فجأة من وراء اللسان القريب في البحر

مدن ورغبة

٢

في نهاية ثلاثة أيام من مسيرك جنوباً، تأتي إلى أناسناسيا، مدينة بقتوات، واحدة المركز، ترونها وطيارات ورقية في سبائها. ينبغي الآن إدراج الأشياء المقيّد شراؤها هنا: يشب، عقيق ياني، حجر أخضر، منوعات من العقيق الأبيض، لحم طائر النخروج الذهبي يطبخ هنا على نار خشب الكرز الموسمي ويرش عليه السمن الخلو.

وان أخبرك بالنساء اللاتي رأيتهن يستحمين في بحيرة حديقة فيها، واللاتي، في بعض الأوقات - كما يقال - يدعون الغريب ليخلع ثيابه ويطاردهن في الماء.

لكنني لن أخبرك بجوهر المدينة، فحين يوقظ وصف أناسناسيا الرغبات كل مرة حتى يجبرك على خنقها، فأنت حين تكون في قلب أناسناسيا صباحاً، تكون رغباتك كلها قد استيقظت وأحاطت بك.

المدينة تظهر لك كلاً، لم تضع منك رغبة واحدة، وانك جزء منها. وإن أنت تتمتع بكل ما لم تتمتع به، فانك لا تستطيع أن تفعل شيئا، لا تستطيع إلا أن تسكن في هذه الرغبة، وتكون أنت لها محتوى. هكذا هي القوة، أحياناً تدعى مؤذية، أحياناً حميدة.

هذه أناسناسيا، المدينة الخادعة، تمككك، إن تعمل فيها ثلثي ساعات في اليوم كقاطع يشب أو عقيق ياني أو حجر كريم أخضر، فكذلك الذي يعطي للرغبة شكلاً، يأخذ من الرغبة شكلها، وتظل تعتقد بانك تتمتع بأناسناسيا بينما أنت عبدها.

مدن وعلامات

1

تسير أياها بين شجر وحجر. نادراً ما تلتصق العينُ لشيء، فإن لمعت، عندئذٍ فقط تكون قد أدركت ذلك الشيء كعلامةٍ لشيءٍ آخر: أثر في الرمل ينبئ عن عمرٍ نمر، مستنقعٌ يعلن عن عرقٍ ماء. زهرةٌ خبازي نهاية الشتاء، كلُّ الأشياءِ الباقية صامتة وقابلة للتغير إلا الأشجار والحجار فكما هي. في الأخير تؤدي بك الرحلة لمدينةٍ غامراً، تحرقها خلال شوارعها الكثيفة بالواح علاماتها، الطالعة من الجدران، العين لا ترى أشياء ولكن صوت أشياء، وهذه تعني أشياء أخرى. فالكثافة تعني دار مركب الأسنان، الأبريق حانة، المطرود⁽¹⁾ ثكنة، الميزان بقالاً. تماثيل وتروس تصور أسوداً ودلافين وأبراج نجوم: علامة لشيء، من يعلم ما هو؟، علامته تلقى أو برج أو نجم. علامات أخرى تحذر مما هو محظور في هذا المكان (دخول الزقاق بعربات، النبول خلف الكشك، الصيد فوق الجسر).

وعلامات لما هو مسموح به (سقي الحمبر، لعب البولنغ، حرق جثث الأقارب) وتري تماثيل الآلهة من أبواب المعابد، كل واحد مقرون بدلالته القرن، الساعة الرملية، الميدور - لذا يدركها العابد ويوجه صلاته وادعيته باتجاهها الصحيح. وإن لم يكن لبناية علامتها أولها هيئة ما تدل عليها، فإن شكلها الخاص والموقع الذي تشغله في ترتيب المدينة كافيان ليخبرا بمهمتها: بلاط، سجن، دار سك العملة، معهد فيثاغوري أو مبنى. البسمل التي يعرضها الباعة في أكشاكهم قيمتها ليست بذاتها ولكن يكونها علامات لأشياء أخرى: فعصابت الرأس المخترمة للامتياز، والمحفات المظلية بالذهب للقوة، المجلدات والحبال للثارة. نظرتك تستكشف الشوارع كأنها صفحات مكتوبة: الشوارع تنطق بما تفكر به، تجعلك تكرر جراحها. وحين تظن أنك تزورها، فإنك فقط تسجل الأسماء التي تعرف المدينة بها نفسها وأجزاءها. مهما تكن حقيقة المدينة، وما يكون تحت هذا الغطاء الكثيف من العلامات، مما تظهره أو تخفيه، فأنت تغادر غماراً دون أن تكتشفها.

خارجها تمتد الأرض خالية حتى الأفق، السماء مكشوفة وسحب متسارعة فيها، تتمعن في أشكال الغيوم التي تكونها الصدفة والريح، وتجدد في ادراك تلكم الأشكال: سفينة شراعية، يد أوليل.

مدن وذاكرة

٤

بعد ستة انهار وثلاثة سلاسل جبال تنهض زورا. المدينة التي ما رآها أحد مرة ونسيها. هي من تلك المدن التي تذكرها أبداً. هي تبقي صورة غير اعتيادية بين ذكرياتك. زورا لها مزية البقاء في ذاكرتك نقطة فنقطه. وهي تتوالى بشوارعها ويسوعها الممتدة على طول تلك الشوارع. وفي أبواب وتوافذ دورها. وإن لم يمتلك أي من هذه جمالاً خاصاً به أو غرابه.

سر زورا. يكمن في الطريقة التي تجري فيها نظرتك على مقاطعها واحداً بعد آخر. كما في اثنتي الموسيقية. حيث لا يمكن تغيير أي من علاماتها أو تحويل مواقعها. حين لا يأتيه النوم ليلا الرجل الذي يحفظ عن ظهر قلب كيف بنيت زورا يمكنه ان يتخيل نفسه يسير في شوارعها ويتذكر النظام الذي تتبعه الساحة النحاسية. الظلة المخططة لـ كان الحلاق. ثم العين ذات النافورات التسع والبرج الفلكي. كشك بائع البطيخ. تمثال الناسك. الحمام التركي. المقهى في المتحف. الرقاق المؤدي الى الميناء.

المدينة لاتفارق الذهن. هي مثل الدرع أو مثل قرص العسل. يقدر أي منا ان يضع في خلاياه الأشياء التي يريد تذكرها. اسماء الرجال المشهورين. القضايا. الأرقام. اصناف الخضروات والمعادن. تواريخ المعارك. مجاميع النجوم وأقسام الكلام.

بين كل فكرة ونقطه من خط الرحلة ألفه أو ثمانين يمكن ان يُثبتا ليديدا كعون أني للذاكرة. لذا فأكثر رجال العالم معرفة اولئك الذين يستذكرون زورا.

لكن. كان عبثاً انطلاقي لزياره المدينة. فقد حُكمتُ بالبقاء دون حراك وفي حالة ساكنة أبداً. ليكون سهلاً على تذكرها. زورا بهنت. وتهدمت. وزالت. الأرض نسبها

مدن ورغبة

٣

دسينا يمكن الوصول إليها بطريقتين. بسفينة أو على جمل. المدينة تقدم وجهاً واحداً للمسافر الذي يصلها برّاً. وتقدم وجهاً مختلفاً آخر للذي يصل من طريق البحر.

حين تلوح لراكب الجمل ، في افق الارض ، قمم البنايات الشامخ . وهوائي الرادار ومؤشرات الريح البيض والحمر تحفّق ، والمداحن تغدّف الدخان . يفكر بالسفينة . يعلم ان ما يراه مدينة ، ولكنه يفكر فيها كمركبة .

سنتقله بعيدا من الصحراء ، السفينة تكاد تنبذ وقد ملأ النسيم الأشعة ، وإن لم تنشر بعد ، أو ان مرجلها البخاري يرتجّ في قمرته الحديد . ويفكر بكلّ الموانئ والتجارة الأجنبية والرافعات تنزل البضائع على الأرصفة . وينزل حيث يحمل البحارة القادمون تحت أعلام مختلفة خمودين يتدافعون ، ويرى نوافذ الطوابق الأرضية المضاءة . في كل نافذة امرأة غشط شعرها .

وفي سديم الساحل يميز البحار هيئة راكب الجمل وهو يثلاش . سرج مطرّز بحافات لماعة بين سنامين ، بقعتين ، يتقدم ويتموج . يعرف انها مدينة ولكنه يفكر بها كجمل . حوله العالية زقاق خر وخرج فاكهة مجففة . خر التمر وأوراق التبغ .

وما هو يرى نفسه في مقدمة قافلة طويلة تستقي الماء في ظلال النخيل المخططة بالشمس ، يرى الى قصور ذات جدران سبكة بيضاء ، وصلات أرضها من قرميد ، حيث الغيد يرقص حافيات الأقدام يجركن أذرعهن نصف محجبات بأقنعتين ونصف سافرات .

كل مدينة تأخذ شكلها من الصحراء التي تقابلها ، وهكذا يرى راكب الجمل والبحار مدينتا : مدينة حدودية بين صحراويين .

مدن وعلامات

٢

المسافرون الى مدينة زيرما يعودون بذكريات واضحة : زنجي أعمى يصيح في الزحام . عجول يتأرجع بأفريز ناطحة سحاب ، فتاة تمشي وتقود كوجرا من رسنه ، وكثير من العميان تطرق عصبهم على حجر الكوبلت في زيرما هم سود ، وفي كل ناطحة سحاب شخص جُن ، كل المجانين يقضون ساعات على الأفاريز . ليس هنالك فرو كوجر لذلك لم تحمله وتباهى به الفتيات . المدينة ممثلة : هي تكرر نفسها ، فيعلق بعضها في الذهن .

أنا أيضا عدت من زيرما . ذاكرني تضم مناطق تطير في جميع الاتجاهات ، أمام النافذة : شوارع فيها عجلات للوشم ينقشون جلود البحارة ، وقطارات تحت الأرض تسير جماعات ، في الجانب الآخر يقسمون على أنهم شهداء منتطاداً بجوهر بين قمم المسمارات ، ورسم وشم ينير الابر والجلود ويعلق النياذج على مصطبة ، امرأة مدينة تنسم لنفسها بمر وحنها على رصيف المحطة .

الذاكرة ممثلة : المدينة تكرر علاماتها فهي تبدأ لتستمر .

مدن خضفاف

1

إيسورا، مدينة ألف بشر، يقال انها تقوم فوق بحيرة سرية عميقة في كل جهاتها، وحيثما يجزر الناس حفراً عمودية داخل أرضها، يتجهون بسحب الماء منها، على كل مدى المدينة، دون تجاوزها. حدها الأخضر بعيد للبصر الخط الأسود لحدود البحيرة المدفونة: ضاحية غامضة تكشف أخرى واضحة، كل شيء يتحرك في الشمس تبعده الموجة الوثابة المحبوسة تحت السياه الكلسية. نتيجة، هنالك شكلان من الدين في إيسورا آلهة المدينة بالنسبة لبعض الناس، تعيش في الأعماق، في البحيرة السوداء التي تغذي جداول تسري تحت الأرض. بالنسبة لآخرين، الآلهة تعيش في الدلاء التي تملو متدلية من الجبال، تلك والتي تلوح فوق حافات الآبار، والقذيفة التي تدمر القناة، بين الشقوق في شبكة السمك والشيوخ الثلاثة الجالسين على الرصيف يصلحون شباكاً، ويقصّ واحد منهم على الآخر للمرة المائة قصة الزورق المسلح الذي امتلكه مقتصب العرش، والذي يقول البعض، انه ابن الملكة غير الشرعي التي بقباطة هنالك على الرصيف. هذه موجة ذكريات امتصتها المدينة مثل اسفنجية فكبرت.

وأني وصف لزائري، كما هي اليوم، ينبغي ان يستميل كل ماضي زائر. المدينة، على أية حال، لا تكشف عن ماضيها، إنها هي تحمله كخطوط الكف، مكتوباً في زوايا الشوارع، في اسلاك النوافذ ودرايزينات السلام والهوائيات ذات القضبان المشعة. وصواري الاعلام، يقابل ذلك علامات وأخيلة محفورة على كل قطعة، ونقوش على الأدراج.

خاتمة

انطلق مبعوثو خان العظيم وجباة الضرائب لاكتشاف المناطق القصية، ثم عادوا الى كاي ينك وإلى حدائق منفوليا التي يتمشى في ظلالها قبلاني ويصفي إلى تقاريرهم الطويلة. سفراءه كانوا فرساً وارمناً وسوريين وأقباطاً واتراكاً: الامبراطور هو الغريب عن كل تابعيه.

ومن خلال العيون والأذان يمكن ان ثبت الامبراطورية وجودها قبلاني . في لغات لا يفهمها قبلاني ، يقدم المبعوثون معلوماتهم التي سمعوها بلغات لا يفهمونها . من هذا الابهام ، من الصريير الكثير الذي تطلقه النقود المجتابة التي يتسلمها الامبراطور خان ، من الاسماء الاولى والاخيرة ، اسماء موظفين طردوا واحتجزوا ، من ارقام اطوال القنوات التي غدتها الأنهار اوقات الجفاف ، يفهم قبلاني ما يفهمه ماركوبولو الذي وصل توأ والذي يجهل اللغات السلافانتانية ، يعبر عن نفسه باشارات ، بقفزات وصيحات عجب أو فزع ونباح حيوان أو نعب ، أو بأشياء يخرجها من خرجه الوري : ريش نعم ، احجار كريمة يرتبها امامه كلاعب شطرنج وفي عودة الرسائل الذين بعثهم قبلاني خان ، ارتجل الغريب المخلص ايمانية تعني ان العاهل يجب ان يتدخل : احلدى المدن صورت بقفزة سمكة فلتت من منقار الغاق لتسقط في الشبكة ، مدينة اخرى برجل عاري ركض في النار ولا يحترق . ثلاثة بحمجة أسنانها خضر . تطبق على لؤلؤه . .

الخان العظيم يحل الرموز ولكن الصلات بينها وبين الأمكنة التي زارها بقيت غير مؤكده . هولا يعرف مطلقاً ان كانت اسفار ماركوماثرة لمؤسس المدينة أو نبوة منجم ، رسماً ذا معنى ، أو مقاطع تكشف اسماً . انما هي غامضة كانت أو واضحة ، اظهرت ان ما عرضه ماركوله قوة الرموز التي اذا شوهدت مرة لا تنسى ولا تلتبس . في عقل خان تنعكس الامبراطورية في صحراء ذات طبيعة متغيرة وغير مستقرة مثل حبات الرمل في ذلك المكان . وان لكل مدينة ومنطقة الاشكال التي صورتها رموز ذلك الرجل الغريب الأني من البندقية . وبمرور المواسم واستمرار الرسل تمكن ماركوم من لغة التاتار ومصطلحهم الخاص ولهجات قبائلهم فصارت الآن تقاريره أدق وأكثر تفصيلاً مما يرغب به الخان العظيم لم يبق هنالك أمر أو شأن لم يأت عليه بتفصيل كاف . كما ان كل معلومة جديدة يقدمها عن مكان صارت تذكر الامبراطور بالاشارة الاولى وبالموضوع الذي اوما اليه ماركوم من قبل . الحقيقة الجديدة التي اكتسبها هي واحد من معاني ذلك الرمز الكثيرة ، والذي هو ايضاً ، يضيف الى الرمز معنى جديداً . ربما فكر قبلاني ان الامبراطورية ليست غير فلك تدور به او هام العقل .

سأل قبلاني خان ماركو : «في الأخير ، وفي اليوم الذي اعرف فيه كل الرموز ، هل سأكون قادراً على امتلاك الامبراطورية؟»

فاجاب رجل البندقية : «مولاي لا تعتقد بهذا . ففي ذلك اليوم ستحول انت رمزاً بين الرموز .»

مقدمة

فى رأس الخان وفي مجرى ذاتي خاص . لذا يمكن القول بان ليس مما يهم احدهما أن يقال الاسئلة والحلول بصوت مسموع ، او تبادلها بصمت وقد كنا في الحقيقة صامتين ، عيونهما نصف مغلقة ، مسترخيين على فراش ارجوحتهما الشبكتين ، يدخان بفلونين من الكهرمان .

تخيل ماركو بولونفسه يجيب او أن الخان تخيل جوابه ، بان اكثر الناس ضياعاً في ميادين المدن البعيدة . هو الذي فهم المدن الأخرى التي اجتازها ليصل هناك . وانه يستذكر مراحل رحلته ، ويجيء الى الميناء الذي ابهرته والاماكن التي ألفها في شبابه ، وما يحيط ببيته ، والميدان الصغير لمدينة البندقية حيث كان طفلاً يشب مرحاً هناك . .

هنا قاطعة قبلاي أو تخيل ماركو أن قبلاي قاطعة او ان ماركو بولونفسه هو الذي قاطع ، بمزاج كهذا هل تقدم دائماً ورأسك ملتفت الى وراء؟ أو هل ما تراه دائماً يقع خلفك؟ أو هل تحدث اسفارك دائماً في الماضي؟ ذلك كله ، لكي يستطيع ماركو أن يفسر أو يتخيل يفسر ، أو ينجح أخيراً في أن يفسر لنفسه أن ما شاهده ، انما هو شيء يكمن في المستقبل الغريب ، وحتى اذا كان بعض أحداث الماضي ، فهو ذلك الماضي الذي

حذرنى الفراء من النساء ، ومن الانباز والخبذبة . فان حذرت من ذلك ، سبخبروني عن مناجم فيروز اكتشفوها أخيراً ، وعن امتيازات اثمان الفراء المصنوعة من ريش الخطاف ، واقتراحات للحصول على سيف دمشقية .

سأل الخان ماركو بولو : و أنت ؟ لقد عدت من اماكن تساوي هذه بعداً ، وتخبرني بالافكار التي تأتي الانسان الجالس على عتبة بيته في المساء يتمتع ببرودة الهواء . اذن ما جدوى كل اسفارك ؟ أجاب ماركو : الوقت مساء . ونحن نجلس على عتبات بلاطك . يمر علينا نسيم ناعم . فباي بلد اوجت لك كلماتي ، سوف ترى ذلك البلد من نقطة الامتياز هذه ، حتى ان حلت بدل قصورك قرية مهلهة على حجر ، وحمل النسيم نثانة وحول مصب .

« ان نظرتي نظرة متأمل غارق في افكاره ، أقر بذلك لكن ماذا عنك ؟ لقد عبرت ارجيالات وسهوباً وسلاسل جبال ، وتقول الاشياء التي يقولها من لم يرح مكاننا هذا . »

لقد تعلم ماركو ان الخان اذا ما ناكذ او ناقشه جليسه فذلك يعني رغبته بمناجعة سير الفكر الخاصة لذلك الجليس . لذا اتخذت اجابات ماركو واعتراضاته مكانها

فانك انظر الى تداعيات هذا من انادي بهما كسه، كجبل
«كان ذلك المرحل في تلك المسند» انه منذ الآن
معزول عن ماضيه الحقيقي، أو المفترض. وهو لا
يستطيع التوقف، عليه أن يستمر الى مدينة اخرى،
حيث ماض آخر من مواضيه ينتظره، أو ربما كان شيئاً
يسكن أن يكون مستقبلاً له، والذي هو الآن حاضر
شخص آخر.

المستقبلات التي لم تتحقق ليست غير أغصان
للماضي، اغصان ميتة.

تغير شيئاً فشيئاً وهم يتقدم في رحلته. الآن ماضي المسافر
يتغير وفق التغيير المسمى بملكته. في الماضي
الذي يضيف له كل يوم ماريوم. ولكنه الماضي الأكثر
بعداً. وفي مرسوله الى اى مدينة جديدة، يجد المسافر
ماضي له لا يعرف انه امتلكه يوماً. ما لم تعد تمتلكه،
يظل بانتظارك في أماكن غريبه لم تشهدها بعد.

ماركوب يدخل مدينة، فيرى شخصاً في ميدانها يعيش
حياة ماركوب أو حياة مشابهة لها. يقدر الآن ان يكون في
مكان ذلك الرجل. ثم توقف في الزمان، فيما مضى، أو
لأنه فيما مضى، وفي مفترق الطرق، بدلاً من يتخذ

«هل الأسفار لا متعاده العيش في الماضي؟»

كان هذا سؤال خان في تلك اللحظة. السؤال الذي يمكن صياغته أيضاً بـ «هل

الأسفار لا إعادة حجب المستقبل؟»

وكان جواب ماركوب:

«في المكان الآخر مرآة معتمة. المسافر يرى فيها القليل مما له، ويكتشف الكثير مما ليس

له ولن يمتلكه يوماً.»

مدن وذاكرة

٥

في موريللا، يدعى المسافر لزيارة المدينة، وفي الوقت نفسه، لرؤية البطاقات البريدية التي تصورها كما هي: ذلك الميدان نفسه حيث الدجاجة في موقف الباص، ومنصة الفرق الموسيقية مكان جسر المشاة، سيدتان شابتان بمظلتين يضاويين مكان مصنع المعد الحربية.

إذا لم يشأ المسافر أن يخيب أهل المدينة فعليه أن يمتدح بطاقة بريد المدينة ويفضلها على المدينة الحقيقية، مثلما عليه أن يكون حذراً من إبداء أسفه على ما قد تغير، وضمن حدود معينة عليه أن يعترف بأن فخامة وغنى موريللا البطاقة حين تقارن بموريللا المكان، لا تعادلها ميزة ضائعة، وما ضاع، على كل حال، يمكن إدراكه الآن في البطاقات القديمة، التي صورت حين كانت موريللا تلك أمام عيون المرء. المرء لا يرى شيئاً مجيداً قط، وقدبرها اليوم دون ما يُظنّ إذا ما بقيت موريللا دون تغير. على أية حال، المدينة اكتسبت جاذبية من خلال ما قد صارت إليه. فالمرء يقدر الآن أن ينظر بعينين إلى الماضي ليشهدا كيف كانت.

حذار أن تقول لهم أن مدناً مختلفة أحياناً تتبع الواحدة الأخرى بالجسم نفسه وتحت الاسم نفسه، تولد وتموت دون أن تعرف الواحدة الأخرى، ودون تواصل بينهما. وقد يحمل سكان هذه المدن الاسم نفسه واللهجة ذاتها ولامخ الوجوه. ولكن الآلهة التي تحيا وراء الاسماء وفوق الامكنة قد غادرت دون كلمة، وحل مكانها دخلاء. غير مجد سؤلك: هل الجدد افضل أو اسوأ من القدامى، ما دام لا تواصل بينهم، كما البطاقات البريدية لا تكشف عن موريللا التي كانت انما تصور مدينة أخرى، من الصدف أن اسمها موريللا مثل اسم هذي المدينة.

مدن ورغبة

٤

في ميدان فيدورا، المدينة ذات الحجار الرمادية، تقوم بناية معدنية وكرة من الكريستال لكل غرفة فيها. تنظر في كل كرة فترى مدينة زرقاء هي انموذج لفيدورا أخرى. هذه هي

الأشكال التي تتخذها المدينة، وللبب أو آخر، لم تعد المدينة التي نراها اليوم. في كل عصر يُنظر لفيديورا كما هي، فتصور معماراً طريقة لجعلها تبدو مثالية ولكن بينما هو يقيم النموذج، تكون فيديورا قد غيرت نفسها، ولم تعد تلك التي كانت وما كان حتى أمس مستقبلاً ممكناً صار مجرد لعبة في كرة زجاجية. البناية ذات الكرات هي الآن متحف فيديورا: كل سكان المدينة يزورونه، كل منهم يختار المدينة التي تلمس رغباته وتليها يراها منعكسة في بركة فرعونية استمدت ماءها من تلك القناة إذا لم تكن اليوم قد جفت. المشهد من أعلى يرسم صندوقاً يمتد طول طريق خاص بالقبيلة قد زال من المدينة اليوم ويكشف لك عن طرافة الزلاقي المنارة الملوية المتموجة التي لم تنل قاعدة ترتفع منها على خارطة امبراطوريتك. ايها الخان العظيم، لا بد من غرفة للثنيين، فيديورا الصخرية الكبيرة والفيديورات الصغيرة في الكرات الزجاجية، لا لأنها جميعاً حقيقيات بالتساوي، ولكن لأنها جميعاً مجرد افتراضات. فواحدة تحتوي على ما ارتضي به لضرورته، بينما هو ليس كذلك والباقيات تحتوي على ما يتصور أنه ممكن ثم بعد لحظة من احتوائه، لا يعود ممكناً.

مدن وعلامات

٣

المسافر الذي لا يعرف المدينة التي تنتظره بعد طريق طويل، سيدهشه البلاط، الشكنات، الطاحونة، المسرح والسوق. ففي كل مدينة من مدن الامبراطورية تختلف كل بناية عن سواها وتقوم وتشخص بيئة بنظام مختلف لكن ما ان يصل المسافر الى المدينة المجهولة وتخترق عتاه هيكل العبادة المخروطي كالصنوبر، والغرف الصغيرة العالية، والمتابن وراء التواء القنوات، والحدائق والمزابل، حتى تنضح له قصور الامراء، معبد الجبر الاعظم ومعبد الخان، والسجن وحي الفقراء. ان هذا، يقول البعض، يثبت الفكرة التي تقول بان كل انسان يحمل في عقله مدينة مكونة فقط من الاختلافات، مدينة دون ارقام، دون شكل، تملؤها المدن الخاصة.

ان هذا لا يصح على ازواء ففي كل نقطة من هذه المدينة، تستطيع ان تنام، تضع اشياءك، تطبخ، تصوغ ذهباً، تتعري، تحكم، تبيع، تسأل عن الغيب. كل واحد من صفوفها الهرمية يمكن ان يكون مشفى أو حمام حريم. المسافر يطوف في المدينة ولا

يحمل الا شكوكاً. هو غير قادر على تمييز ملامح المدينة، والسمات التي احتفظ بها بارزة في عقله، اختلطت هي ايضاً. استنتج: اذا كان الوجود في جميع لحظاته مكتملاً في ذاته، فزو مكان لوحدة هذا الوجود. ولكن ما مبرر وجود المدينة؟ أي خط يفصل الداخل من الخارج، وصوت المجلات عن عوي الذئاب؟

مدن خفاف

٢

سأروي لكم الآن عن مدينة زنوبيا، مدينة مذهشة من هذه الناحية. فهي تقوم على أرض جافة وهي ضخمة الابنية والدور فيها شيدت من الخيزران والخارصين. وكل طرامبها وشرافاتها تقوم على ركائز ذات ارتفاعات متفاوتة، تجتاز الواحدة الاخرى، تربطها مرتقيات ومماش جانبية، وتعلو الابنية مظلات وبراميل لخزن الماء، ودورات اتجاه الرياح، بكرات بارزات وبرك أسماك وغرائيق.

لا احد يتذكر اي حاجة أو طلب أو رغبة دفعت مؤسسي زنوبيا لأن يشيدوا مدينتهم بهذا الشكل، فلا تعلم ان كانت المدينة مقتنعة بصورتها التي نراها اليوم، والتي ربما تمت مرحلة بعد مرحلة. انها الآن فكرة مغلفة. لكن ما هو أكيد، أنك لو سألت أحداً من أهل زنوبيا أن يصف لك رؤيته لحياة سعيدة، لكان جوابه دائماً أن يتصور مدينة مثل زنوبيا، بدعائمتها وسلالمها. ربما كانت زنوبيا خياله مختلفة تماماً فتلك تخفق اعلامها واطيارها، لكنها تأتي دائماً وبأواصر ثابتة من الانموذج الأول. ان في هذا، كما يقال، محاولة بغير هدى لتقرير ان كانت زنوبيا من المدن السعيدة أو غير السعيدة. فمما يفقد المعنى ان نقسم المدن الى هذين الصنفين، الافضل ان نقسمها الى اثنين: المدن التي تظل عبر السنين تمنع التغيرات فيها اشكالها للرغبات وتلك التي اما ان تمحو المدينة الرغبات فيها، أو ان تمحو الرغبات المدينة.

مدن تجارية

١

تتقدم ثمانين ميلاً في الريح الشمالية الغربية، فتصل مدينة يوفيميا، حيث التجار من سبعة أقوام يجتمعون في كل انقلاب صيفي أو كل اعتدال ربيعي. المركب الذي رسا هناك

مع مركب زنجبيل وقطن سيعاود ابصاره. مقدمته مملوءة ببذور الفستق والخشخاش، والمركب الذي انزل ثوأ حمولته من أكياس جوز الطيب والزبيب راوحوا يحشون حقائبه الجلدية بلفات من الموسلين الذهبي لرحلة العودة. ولكن ما يدفع الناس للسفر في الانهار وعبور الصحاري والمجىء لهذه المدينة ليس هو تبادل البضائع وحده، والذي يمكن ان يحصل في اي مكان آخر، في كل الاسواق داخل وخارج اميراطورية الخان العظيم حيث تعرض السلع والغلال على حصر صفراء وفي ظل مظلات متشابهة تحميهم من الذباب ومعرضة اشياؤهم باثمان محفظة... أنت لا تأتي الى يوفيميا لتبيع وتشتري حسب، ولكن ايضاً من أجل تلك الجلسات في الليل على البراميل والاكياس، والتمدد على لفات السجاد والثيران موقدة تحيط بكل السوق وسط العراء. وحين ترد كلمة على لسان احدهم مثل «ذئب»، «اخت» «كنز مخفي» «معركة»، «جرب» «عشاق» يبدأ الآخرون إثر سماعهم اي من تلك الكلمات كل يقص حكايته عن الذئب، الأخوات، الجرب، العشاق والمعارك. مما يؤكد شعورك بالرحلة الطويلة وفي عودتك من يوفيميا، المدينة التي يتاجرون فيها، بالذكريات عند كل انقلاب صيفي او اعتدال ربيعي، تبدأ في تجميع ذكرياتك واحدة بعد اخرى، ويصير ذئباً آخر، واختك اختاً اخرى ومعركتك معركة مختلفة...

خاتمة

* وصل ماركو بولو ثوأ، فلم يبال بلفات «الليفات» وقد استطاع ان يكشف عن شخصه باخراج الاشياء من خرجه: طبول، سمك مملح، فلاتد من خرز نبات نادر، اسنان خنازير - كان يعلن عنها باشارات، قفزات صيحات اعجاب أو رعب يقلد عواء الثعلب أو تعيب اليوم. الروابط بين عناصر قصة اخرى لم تكن واضحة دائماً للاميراطور، فالاشياء يمكن ان يكون لها معان مختلفة، فجمبة مليئة بالسهام يمكن ان تدل على حرب أو على وفرة

الصيد، او على مخزون لعدو القتال. والساعة الرملية قد تعني ان الوقت يمر أو ان الوقت مر، او الرمل او المكان الذي تصنع فيه الساعات الرملية. ولكن ما يؤكد للقبلاي كل حدث أو نبأ ينقله مخبيرة عبي اللسان هو الفراغ الذي يظل حول ذلك، متجنباً ملأه بالكلمات. وصف ماركو للمدن التي زارها، له هذه الفضيلة: يمكنك التجول فيها في الفكر، تضع، تقف تتمتع بالهواء اللطيف، أو تهرب.

وفي مرور الوقت، صارت الكلمات تحل محل الاشياء والاشارات في حكايات ماركو، اولاً علامات التعجب، الاسماء المفردة، الافعال الجامدة، ثم العبارات وبعض الاحاديث والردود ثم الاستعارات والتشبيهات والمجازات. لقد تعلم الاجنبي لغة الامبراطور، او ان الامبراطور صار يفهم لغة الاجنبي ولكنك يمكن ان تقول بان التواصل بينهما صار أقل بهجة مما كان في الماضي: للتأكيد، صارت الكلمات أكثر تفعلاً من الأشياء، والاشارات عند الاصغاء هي الأهم من اي اقليم أو مدينة بمعالمها، اسواقها، رسومها، حيوانها ونباتها. - ومع ذلك فحين بدأ ماركو يتحدث عن الحياة في تلك الامكنة، يوماً بعد يوم، ومساء بعد مساء، خذله الكلمات. شيئاً فشيئاً عاد يعتمد على الاشارات وملامح الوجه والنظرات. وهكذا صار بعد كل معلومة مهمة يقدمها عن مدينة بمفردات مقتضبة، يكملها بتعقيب صامت، رافعاً يديه، باسطاً راحيته الى امام او الى وراء او الى احد الجانبين، وفي حركات مستقيمة أو منحرفة، مهتاجة أو هادئة. نوع جديد من الحوار قد تأسس. يدا الخان العظيم المثقلتان بالخواتم، تجيبان بحركات رسمية على حركات يدي التاجر بارزتي العروق والبارعتين. وبما ان مسميات الأشياء تجددت بنماذج من البضائع الجديدة، فما يدخره من تعليق صامت صار يميل الى الدقة والثبات. والابتهاج بعودته الى الخان العظيم، تضاهل عند الاثنين. في احاديثهما، كانا بظلان، معظم الوقت، صامتين وساكنتين.



لاحظ قبلاي خان ان مدن ماركو تجولوتشيه الواحدة الأخرى، كما لو ان الطريق من واحدة الى أخرى لا يتضمن رحلة ولكن مجرد تغير عناصر والآن، من كذا مدينة وصفها له ماركو، صار عقل الخبان العظيم يعتمد على نفسه، فبعد ان فكك المدينة قطعة قطعة، أعاد تركيبها بطرق أخرى مبدلاً اجزاءها، يرفعها ويعكس أوضاعها.

كان ماركو بولويروي رحلته، انما لم يعد الامبراطور يصفى له. قبلاي قاطعه: منذ الآن، انا الذي يصف المدن وستخبرني أنت ان كانت موجودة، كما هي في ذهنك. سأبدء بسؤلك عن المدينة ذات السلام المعرضة للريح الشرقية على خليج هلالتي. سأدرج لك بعض أصابعها: خزان زجاجي يشبه الكاتدرائية لكي يستطيع الناس متابعة سياحة وطيران السمك الدوري ويجتذبون العرافين منها، النخلة التي تعزف بقياس وسعها في الريح، وحولها ميدان ذو مائدة مرمرية على شكل حذوة حصان عليها مفرش مرمرى تعلوه أظمعة وأشرية من مرمر أيضاً.

- «سبدي كان عقلك يطوف فيها، هذه هي المدينة التي كتبت اخبرك عنها حين قاطعتني..»
- «هل تعرفها؟ اين هي؟ ما اسمها؟»

- «ليس لها مكان او اسم سأعيد سبب وصفها لكم: من عدد المدن التي نتخيلها، يجب ان نستثنى تلك التي تشابه مكوناتها دون خيط رابط بينها او قانون داخلي ينظمها او فكر او خطاب»

الامر مع المدن، كما هو مع الاحلام، كل ما يمكن تصوره يمكن ان يُحلم به. ولكن حتى الحلم غير المتوقع هو علامة تخفي رغبة أو تخفي نقيضها، خوفاً. المدن مثل الاحلام مكونة من رغبات ومخاوف. مهما كان خيط خطابها سرياً، قواعدها غامضة، مشاهدتها خداعة، فكل شيء يخفي شيئاً آخر.

«ليس لي رغبات ولا مخاوف»، أعلن القبلاي، «واحلامي اما ان يحققها عقلي او الصدفة.»

«المدن أيضاً تعتقد بانها من عمل العقل او الصدفة. ولكن لا هذا ولا تلك كافيان لا قامة جدرانها. ان فرحتك لا تكمن في عجائب المدينة السبعة أو السبعين ولكن في جوابها عن سؤلك.»

«او في السؤال الذي تسألك اياه وتجبرك على اجابته، تماماً كما جاءت طيبة من قم ابي الهول»

مدن ورغبة

٥

من ذلك المكان، وبعد ستة أيام وسبع ليالٍ، تصل زبيده، المدينة البيضاء المكشوفة تماماً للقمر، شوارعها تدور حول نفسها كما لو كانت شلة خيوط. يروون هذه الحكاية عن تأسيس المدينة: ناس من امم شتى حلموا جميعاً حلماً واحداً. رأوا امرأة تركض في الليل عبر مدينة مجهولة، رأوها من ظهرها عارية ويشعر طويل. حلموا انهم يتعقبونها. وبينما هم ينعطفون ويستديرون، اتقدوها جميعاً حين استفاقوا انطلقوا يفتشون عن تلك المدينة فلم يجدوها ووجدوا مدينة اخرى. قرروا تشييد مدينة كتلك التي في الحلم. عند رسم الشوارع، كل منهم اتخذ الطريق الذي سلكه في تعقبه، وفي المكان الذي افتقدوا فيه أثر العارية الهاربة انشأوا جذراً

وفراغات تختلف عما في الحلم، لكي لا تستطيع الهرب مرة اخرى. هذه هي مدينة زبيده، التي استقروا فيها. ينتظرون ذلك المشهد يعود في احدي الليالي لا أحد منهم يقظان او نائم رأى تلك المرأة مرة اخرى. صارت الشوارع شوارع يسلكونها الى اعمالهم كل يوم، ولا رابطة بعد بالمدينة التي في الحلم، والتي لذلك اوغلت في النسيان. رجال جدد وصلوا من مواطن اخرى، كانوا قد حلموا حلماً مثل حلم الرجال الذين قبلهم، وفي مدينة زبيده، أدركوا شيئاً من شوارع الحلم، وغيروا مواقع الأركاديا وممرات السلاسل، لنشبه اكثر طريق المرأة الهاربة وهكذا في البقعة التي تلاشت فيها، لم يبق هناك زقاق للهرب.

واذ تصل أول مرة، لن تتفهم ما الذي جر الناس الى زبيده، هذه المدينة القبيحة، هذا الشرك.

مدن وعلامات

٤

لا تفسر واحد من كل تغيرات اللغة التي يتحتم على المسافرين أن يواجهها، يمكن أن يعادل ما يتظفه من مدينة هايياتيا، لأن التغير فيها لا يمس الكلمات، انما الأشياء. دخلت هايياتيا صباح أحد الايام، وكانت حديقة مأكوليا تنعكس في زرق البحيرات. سرت محاذياً الاسيعة موقناً بانني سأكتشف فتيات حسناً يسبحن، لكنني رايت في قاع كل بحيرة، القنائف تأكل عيون المتحركات وقد ربطت الصخور الى أعناقهن واخضرت شعورهن من أعشاب

الماء . أحسست اني مخدوع وقررت ان اطلب عدالة السلطان . تسلفت السلالم الخرفية للبلاط ذي القباب العالية ، اجتزت ست باحات من القرميد فيها نافورات ، واحواض القاعة الوسطى مسيجة بحواجز حديدية ذات قواطع وقضبان : مدانون بسلاسل سود على اقدامهم ، يحملون صخور البازلت من مقلع مفتوح تحت الارض .

استطعت فقط ان اسأل الفلاسفة . دخلت المكتبة الكبيرة ، ضمت بين رفوف معلقة بحبال . اتبعت نظاماً هجائياً لأبجدية زائلة . أعلى أسفل قاعات ، وسلاسل وقناطر . في غريفة من البردي قصبة ، في سحابة من دخان ، لاحت لي عينان لا ممتان لغنى منطرح على حصير ، شفتاه تنطبقان على غليون افبون .

- «اين الحكيم؟»

أشار المدخن الى خارج النافذة . كانت حديقة تشتر فيها ملاعب أطفال : لعبة القناني الخشبية التسع ، أرجوحة ، سلم الصمود للقمّة . الفيلسوف كان جالساً على العشب . قال :
العلامات ترسم لغة ، لكنها ليست اللغة التي تظن انك تعرفها .

أدركت ان علي ان أحرر نفسي من الخيالات التي صورت لي الاشياء التي رأيتها في الماضي : اذاك فقط أتجمع في فهم لغة هاييتيا . علي الآن ان استمع الى سهيل الخيل وضرب السياط وأنا خلوا الا من ارتعاش العاشق :

في هاييتيا عليك أن تمضي الى الاصطبل ، وتعتلي جواداً فتجري في الحلبات ، لتري النساء الجميلات اللاتي يعتلين السروج ، افخاذهن عارية وعلى سيقانهن رزّة . فما ان يصل شاب غريب يلقينه على بالات القش أو على اكوام نسارة الخشب ويضغظن حلم نهودهن على لحم صدره .

وحين تزهد روعي فلا تريد غذاء الا الموسيقى اعلم اني احصل على ذلك في المقابر .
لفي القبور يخنيء العازفون . بين قبر وقبر يرتعش ناي ، وتصد أصوات فيثارات تجيب احداها الأخرى .

ومن الحقائق في هاييتيا ان النهار يأتي حينما ترحل رغبتني . فاعلم حينها ان علي ألا انحدر الى المبنى ولكن اصعد الى أعلى أبراج القلعة وانتظر سفينة تمر من هناك ، ولكن هل ستمر سفينة من هناك ؟ لا لغة دون خداع .

مدن خفاف

٣

لا أدري ان كانت حال ارميلا هذه، بسبب انها لم تنته اولانها دمرت، ان كان السبب هو بعض السحر أو انه حب أو نزوة وهوى. تبقى حقيقة بينه هي: انها مدينة بلا جدران ولا سقف ولا طوابق: ليس لأرميلا شيء يجعلها تبدو مدينة. الا انابيب الماء التي ترتفع عمودياً حيث ينبغي ان تكون الدور، وتنتشر افقياً حيث ينبغي ان تكون الطوابق. غابة من انابيب تنتهي في حثفيات، في دشآت، في تدفقات واندفاعات ماء. مقابل السماء، قوائم حوض بيض تصعد، او صنبور حمام او اي قطعة خزف اخرى، تلوح مثل ثمرة متأخرة ما تزال عالقة بين الفصوص. ستنظن ان السماكة قد انها عملهم ومضوا قبل ان يصل عمال ترميم الطرقي، أو غير ذلك كأن تكون خبرتهم الهيدروليكية، المدمرة، قد خلقت زلزالا، أو انه تأكل سببه النمل الأبيض. وسواء هجرت كمدينة قبل أو بعد ان تُسكن، فارمبليا لا يمكن ان تسمى مدينة مهجورة. في اي ساعة ترفع عينك بين الغلايين، قد ترى امرأة شابة، أو عدة نساء يافعات وشبقات منشغلات بصنابير المسابح او محتيات الظهور تحت الادلشاش يتحاشين الماء أو يغسلن أو يجففن أو يعطرن انفسهن أو يعشطن شعورهن أمام المرايا. في الشمس تنتشر خيوط الماء متلامعة من زخ الدش، من الصنابير الثفانة ورغوات الاسفنج. لقد وصلت الى هذا التفسير: ظلت الجداول التي تصب قنواتها في أنابيب أرميلا، من ممتلكات حوريات الغاب وحوريات النايح. ولأنهن اعتدن السفر عبر مسارب تحت الارض، فقد وجدن سهلا اللولج الى المملكة المائية الجديدة، ليتفجرن من ينابيع مضاعفة، ليجدن مرايا جديدة، العاياً جديدة، طرقاً اخرى للتمتع بالماء. يمكن ان يتم غزوهم بضوء بشرية كأن يقدم قداس لكسب رضا الحوريات اللاتي استأن من مؤ استخدام المياه. على اية حال، هن يبدون الآن راضيات لانك تسمع أولاء الحسان في الصباح يغنين.

مدن تجارية

٢

في «جلوة» وهي مدينة عظيمة، كل الناس الذين يتحركون في الشوارع غرباء. اذا ما التقوا ففي ذهن كل واحد منهم آلاف التصورات عن الآخر. اذا ما حضروا في حديث أو حدث غريب أو نكتة أو على طعام، فلا احد يحصى أحداً، ويعيون احدهم تحديق لثانية في عيون الآخر، ثم تشيح تبحث عن عيون اخرى، ولا تتوقف.

تأتي فتاة وهي تدور مظلتها على كتفها، كما تدور ردفها المستديرين. امرأة بالاسود تظهر كامل عمرها، عيناها غير هادئتين تحت قناعها، وشفتاها ترتجفان، عملاق عليه وشم، شاب بشعر أبيض، اثني قزم، فتاتان توأمان ترتديان ثياباً قرفلية اللون. شيء ما يجري بينهم، تتبادل نظراتهم مثل خطوط تصل شخصاً بشخص تسحب معها سهاماً، نجومياً. مثلثات، حتى يختلط كل هذا المزيج في لحظة، فتحل شخصاً أخرى في المشهد: أعمى يقود فهداً من مفوده، محظية ومروحة من ريش التهام وعسكري شاب وامرأة بدنية. وهكذا حين يصادف أن يكون الناس معاً، يتخذون لهم من الاركايا سقفاً عن المطر، او يتجمعون تحت مظلات السوق يستمعون الى فرقة موسيقية في الميدان. اللقاءات، الاغواء. والمضاجعات والطقوس تتم بينهم دون ان يتبادلوا كلمة واحدة، دون ان يلمس اصبع احدهم شيئاً من الآخر. ونقريباً دون ان يرفع نظره.

هزة الشهوة تثير مجلوة باستمرار وهي أكثر المدن عفة. اذا بدأ الرجال والنساء يعيون أحلامهم الانشوية، فكل خيال يصير شخصاً تبدأ معه قصة مطاردات، وذرائع، مؤفهم، وصدامات واضطهادات. ويتوقف عرض الاخيلة.

مدن وعيون

1

القدامي شادوا فالدرادا على شواطئ بحيرة. جعلوا لدورها شرفات الواحدة فوق الاخرى، وشوارعها عالية لها حواجز مقضبة تشرف على الماء.

فالمسافر الذي يصلها يرى مدينتين: واحدة ترتفع فوق البحيرة والاخرى تنعكس مقلوبة فيها. لا شيء يحدث في احدي القالدة اثنتين الا وتعيد القالدرادا الاخرى. لأن المدينة شيدت بحيث تنعكس كل نقطة فيها في المرأة، والفالدرادا الاخرى التي في الماء لا تحمل كل زخارف وأفاريز الواجهات التي تنهض فوق وحسب، ولكنها تظهر مداخل الغرف وسقوفها وارضياتها ومناظر القاعات ومرابا خزانات الشيا.

سكان فالدرادا يعرفون ان كل فعل من أفعالهم هو في اللحظة نفسها ذلك الفعل وخياله في المرأة. وان عالم مراتهم يمتلك الاخيلة والادراك ويمنعهم من النسيان. وحتى حين يشي المشاق أجسادهم العارية جلدًا لجلد، طلباً للوضع الذي يعطي واحدهم متعة أكثر وحتى حين ينفذ القتل السكين في اوردة العنق الأسود، ويتدفق دم قاتم أكثر كلما ضغطوا السكين المنزلق بين الأوتار، فليس الذي يعينهم أكثر مضاجعاتهم هم أو قتلهم، انما هو

مضاجعات وقتل الأخيلة ، تلك الشقافة والباردة التي في المرايا . أحياناً تقلل المرأة من قيمة الشيء أحياناً تنكرها . ليس كل ما يبدو قيماً على المرأة يحتفظ بقيمته حين تمكسه المرأة . المدينتان التوأمان ليستا متساويتين . إذ لا شيء يوجد أو يحدث في فالدرادا متساوق : كل وجه وإشارة ترد من المرأة ، بوجه وإشارة معكوسين ، نقطة بنقطة . الفالاندرانان تعيشان الواحدة للأخرى ، عيونهما متواشجة ، لكن لا حب بينهما .

خاتمة

الخان العظيم حلم بمدينة وصفها لماركو:

الميناء في الظل ويتجه شمالاً . الأرضة عالية فوق ماء أسود يلطم جدران الحواجز . السلالم الحجرية تنحدر ، تشكل منزلقاً عند عشب البحر . زوارق مكسوة بالقار مربوطة ، تنتظر الركب . المرتحلون ينتظرون على الرصيف ليودعوا عوائلهم . التوديعات تتم بصمت ، لكن بدموع . الجويارد ، كل يضع شالاً على رأسه ، صيحة من النوتي تضع حداً للتأجيلات ، المسافرين عند المجذاف ، يتحرك مبتعداً ينظر إلى جمع الباقين وراءه . من الساحل ، لا تميز ملامحه الآن . الزورق يتجه إلى مركب مشدود إلى مرصاة ويقف إلى جواره . يتقل المسافر إليه ، على السلم الخشبي ترى هيئة ضئيلة تتسلق صاعداً ، تتلاشى ، السلسلة الصدئة ترتفع وتتكرر على مقدمة السفينة . الناس الذين تخلفوا يتطلعون إلى المتاريس فوق صفوف الرصيف الممتد في البحر ، عيونهم تتابع السفينة حتى تستدير على آخر امتداد للأرض في البحر فيلوحون لأخر مرة بقطعة بيضاء .

قال الخان لماركو وانطلق ، اكتشف كل ساحل واعرف المدينة ، ثم عد وانخبرني إن كان لحلمي صلة بالحقيقة . »

قال ماركو : « اعفني ، ياسيدي ، فليس من شك بأنني عاجلاً أم آجلاً سأبحر من ذلك المرسى . ولكن لن أعود لأخبرك عنه . المدينة موجودة ولها سرها البسيط : هي تعرف الارتحالات وحدها ، ولا تعرف الرجوع .

قصائد أمريكية معاصرة

ترجمة وتقديم
د. عاتق شلش

إن الشعر المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية، ولاسيما ابتداء من الستينيات شهد تطوراً آخر ذا بصمتين جاء على يدي الزوج والنساء. وليس بين الاثنين في الحقيقة سوى أنها لم ينميا بالحرية (النسبية) إلا منذ الستينيات. وعن طريق هذه الحرية بدأ الزوج والنساء (البعض والسود معاً) في إضافة المزيد من الحيوية والتنوع على الشعر الأمريكي.

ولعل من أهم الملامح التي يلمسها قارئ هذا الشعر أو المستمع إليه اليوم أنه يزداد كثافة وتركيزاً من حيث الصورة الشعرية واللفظ، كما يزداد تعلقاً بلغة الحياة اليومية البسيطة التي لا تحترف بها المعاجم في معظم الأحيان. ولكن يظل التجريب والمغامرة هما مولد الحرارة والحيوية في الشعر حتى لو كانا غامضين وغير مفهومين كما سنرى في قصائد الشاعر ريتشارد كوستلانتر الذي يكتب ما يسمى الشعر الملموس Concrete poetry أو التصويري Pictorial poetry، سمه ماشت.

المقصود بكلمة ومعاصره في هذا العنوان هو أن تكون القصائد مما كتب أو نشر في السنين الأخيرة حتى نرى إلى أي حد تطور الشعر الأمريكي.

وقصة الشعر الأمريكي قصيرة جداً على أية حال، لا تزيد على قرنين. فقد كان معظم المستوطنين الأوروبيين الأوائل في القرن السابع عشر أناساً بلا اهتمام كبير بالأدب وكان مهمهم الأكبر هو الحياة وتحقيق الذات بأي ثمن. ولأن الإنسان لا يمكن أن يستغني عن الغناء، والشعر غناء بدأ المستوطنون في التفتي بها أتوا به من شعر بلادهم الأصلية. ومع الوقت ظهر الابداع المحلي ولكنه ظهر بسيطاً وساذجاً ومقلداً. ومع الوقت أيضاً تطورت البساطة والسذاجة والتقليد ودرجة (بعد درجة حتى بلغ الشعر الأمريكي) ما هو عليه الآن.

طوال ذلك التاريخ لم يكتف الشعراء عن التجريب والمغامرة في الشكل والمعنى على السواء ولم يكف الشعر نفسه عن التنوع والكثح وهما أظهر خواص الحياة الأمريكية.

مدرس الشعر بالمراسلة يودع تلاميذه

جاءوا في كينل

في هذه القصيدة يصور الشاعر تجربته كمدرس للشعر باحدى المدارس التي تعلم طلابها كل شيء عن طريق المراسلة، بما في ذلك الشعر. وهي مدراس منتشرة في الولايات الأمريكية الكبيرة ويلتحق بها - كما سنرى - الشعابير وشدة الشعر أو كل من توهم أنه شاعر. والشاعر وصاحب القصيدة من أشهر شعراء أميركا المعاصرين فاز ديوانه الأخير «خمسارات» بجائزة بولتزر ١٩٨٢

وكذلك جائزة النقاد عن العام ذاته (ولد عام ١٩٢٧)

إلى اللقاء أينها السيدة من بانجور (١)،

يامن أرسلت إلى صورك،

وأنت - لاشك - توحين بأنك جميلة،

إلى اللقاء ياطبيب الأمراض البولية

في شاطئ ميامي،

يامن وضعت مع رسالتك مظاريق بنية اللون فارغة،

كي أعيد إليك فيها

وأغانيك المستوحاة من العيادة

إلى اللقاء ياصانع ملابس السيدات الداخلية

على الشاطئ،

يامن تقدم قصائده الرعوية (٢)

أكمل علاج في الأدب لموضوع الاثداء المترهلة،

إلى اللقاء ياتريل سجن كوينتين (٣) يامن كنت

الذي ييز أسلوب مدرسة ما قبل رفايل (٤)

في فن التصوير،

يامن كنت تنهى الرسائل

بعبارة: «لأنني أمانى فبطل هتله»

بدلاً من كلمة «المخلص»

أقسم لكم وأنا ألق المظاريق المختومة التي تحمل

عناوينكم

يأن اللعبة التي لعبتها في محاولة تخمين من منكم ، هذه

المرة،

قد سمع صمغ مظروفه،

كانت أجهل طريقة للترويج عن النفس،

لم أهمل قط انتاجكم.

كنت اقرأ كل قصيدة حتى نهايتها.

كنت اقول ماظننت انه الحق

بأرق ماعرفته من الفاظ.

أما الآن في هذه القصيدة أو هذا النثر غير المتناسك،

الذي ادرك أنه لايفضل تلك السطور المتعثرة

التي ظلمت أرد بها عليكم،

فلا بد أن أقول بأننى انتفس الصعداء

لأن الامر انتهى:

ها انذا لا أستطيع في النهاية الا ان أشعر بالرتاء

لذلك الدافع نحو حياة أكثر امتلاء،

فقصائدكم ظلت تكبت بالكلمات شيئاً

قد تتحرك في خياشيمكم رائحته بعد أيام،

وتصبح نبضات وإجاءات جديدة - من عند الله - للكتابة.

إلى اللقاء،

يامن تمثلون لي علامات البريد مرة أخرى

التي تدل على المدن المهزوزة المتناثرة -

زيتا، بيرنت كابيتز، هورنل (٥)

ووحشتها التي عبرتم عنها في قصائدكم

واحتفظتم بانفصالها وحدثها.

اكل الشعر

ماركس ستراوند

يصور الشاعر في هذه القصيدة خاطراً غريباً ولكنه طريف.

والشاعر من أشهر شعراء بلاه المعاصرين (ولد عام ١٩٣٤)

الحبر يسيل على جوانب قمي

ليس ثمة سعادة مثل سعادتي.

لقد كنت أكل الشعر،

وموظفة المكتبة لاتصدق ماتراه،

عينها حزبتان ويداهما في ثوبها وهي قش.

(وقد ترطب وجهها بالطهى وامتلأ صدرها بمصير
التفاح أو البيذ)
فإنها تصنعه صنعا
من الكعك الممزوج بالعسل الاسود
وتضع فيه خميرة حتى ينتفخ
حتى قصائدها كانت وصفات اطعمة.
فكلمة «الجوع» تكتبها: الجوع
كأنها لتطرده بالكلمة السحرية.
ولكن شيئا لم يملأ بطنها
أو أوقف ذلك الابهام الذي تلغقه.
لقد ظنت معدتها أنها قلب.
حتى جاء يوم التقت فيه رجلا
وجتاه بيتان مثل الكعك الممزوج بالعسل الاسود
ولسانه شريحة لحم خنزير وردية اللون
على طبق.
أرادت أن تأكله كله وتدخر عينيه.
وتنبأت صديقاتها بأنه هو الذي سيأكلها.
كيف تنتهي الحكاية؟

إنكم تعرفونها جيدا.
تزداد سمته
وتكثر من الشراب.
قرأ الطبيب النفسي كتابها
وسمع حكايتها
وراح يقول لها:
«الفم سر الاشباح»
وراح يسمل
ويسحب الدخان من غليونه

لقد ولت القصائد
الضوء خافت،
الكلاب على سلام البدروم تصعد،
حبات عيونها بدور،
وسيقاتها الشقر تحترق مثل الفراشة،
وموظفة المكتبة المسكينة تشرع في صك قدميها،
وتتجنب.
إنها لاتهمهم.
فحين أركع على ركني والحق يدها،
تصرخ،
إني انسان جديد
أزجر وأصوى في وجهها،
أموج بالفرحة في ظلام الكتب.

المرأة التي عشقت الطهى

أريك بيرنج

هذه شاعرة شابة ولكنها حققت الكثير من النجاح (ولدت عام

١٩٤٢)

بعثنا عن الحب راحت تقرأ كتب الطهى،
قرأت وصفات «التورتات» الصغيرة
واللحم البقرى بالجلى
وشطائر الدجاج والسماك والبادنجان
وقرأت وصفات الجبن المطهى على نار باردة
والبسكويت بالشيكولاتة.
وإذا لم يظهر في الافق رجل يحبها

ويقول:

«القم سر الاشباع»

والآن

«انتهى الوقت»

المال

ماري كا سيلت

هذه شاعرة شابة واحدة (ولدت عام ١٩٤٩)

نريد المزيد من المال

فليس عندنا مايكفي، والحياة

أقصر من أن نضيقها ونحن فقراء

المال في كل اشكاله الجميلة؛

عملة الهنود الحمر الباهتة،

وعملة الأيرلنديين الذهبية الكبيرة البراقة

والمحاررات التي تغمض عيونها وتفتحها على شاطئ

الفجر

والثيران المصبوغة والروية ذات الألوان العشرة

نريد أن يعطي كل منا الآخر مالا

حتى نغتنى أكثر مما يحدث في أحلامنا الوحشية،

حتى لا نستطيع بنوك العالم أن تستوعب،

حتى تضطر إلى إذابته وتحويله إلى ملاءق

لا بد من وجود المال على كل شجرة

معششا في براعم الحفظ الأمن

أو متدليا في الصيف من الأغصان ثقيلًا

لا بد أن تشخلل الأوراق حتى تسقط

وأن تجمع السناجب الفاكهة الصغيرة الثمينة،

التي لا يأكلها الانسان.

نستطيع أن نشترى كل شيء إذا كان عندنا مال؛

يستطيع كل منا أن يشتري حرية الآخر

وبذلك تنتهي موسيقى الروك أند رول،

سيبيع لنا ذلك وقتاكي نسبر معاً،

يدا في يد داخل الغابات،

مع أحبائنا،

بالطريقة التي يجيبها الأغنياء

في زمن السلم،

ويختبرون بعضهم البعض

في أسماء الحيوانات التي يصادفونها.

كيف تقتلين صديقتك المفضلة

ديانا اوصيس

هذه أيضاً شاعرة من الشباب طالبة بالجامعة ولها ديوان واحد

(ولدت عام ١٩٥٦)

بضاح مسموم، مشط، خاتم،

فستان،

كلمة في الأذن.

كم ستكون ثقيلة عندما أحملها محمداً على ذراعي

وعيناها جاحظتان وشعرها كمياد الشمس،

والاسئلة تتعلق بأكمامي،

والقيلة مثل قبلة الطفل المدلل،

والصرخات ريشات هشة.

اعتنق الاسلام وغير اسمه . وفي قصيدته هذه تركيز مكثف لفريد
للكلمات والصور (ولد عام ١٩٣٤)

سأخرج اليك أولا أيتها للبائسة الجميلة
أيتها الكلبة سأقول . هالك العطف والحب والشهرة ،
هالك المشهد الذي تحببه

شئ
جلد
دم
خطوط
لحم منزوع
ثياب تتمزق
لعاب ينللق
أقدام تتللى

مشهد ممالك الأرض ،
هالك نافذة مفتوحة .
لستعرض منها القوات ،
ثم أدفعها منها

*

تصويب
صراخ
ضجيج
تقلصات
وجه
سياه سوداء
وقمر
ليلة جلدية
أحر

هذا الفيلم يمكن إيقافه
عند أية نقطة ،
ثم نميده الى الوراء .
والليلة ، خارج بيتي ، قابلت صديقتي ،
تتبع بجريمتي البيضاء الحادة .
أقول : هالو وأسأل : ماهذا الشيء الثقيل ؟

*

ينزف
يقطر
مطحون
يرضع
شئ
بلل الحياة
لزوج
طين

وقبل أن أعد عشرة
ترفع هي جريمتي البيضاء الحادة عاليا
وتقطعها في صدري شرائع شرائع

سـمـيرة

ساحر اصيري

من أشهر شعراء الزواج المعاصرين . كان اسمه لوروا جونز ولكنه

افريقيا

هاكي مادوبراي

ضحكات
خودات
قمر غنوق
أسنان مجنونة

شاعر زنجي شاب (ولد عام 1947)
التغبر ليس هو التقدم دائما

(لأفريقيا والأفريقيين)

أفريقيا

لاتدعيهم

يسرقون وجهك

أو

ياخذون استداراتك ودوائرك

ليحيلوها إلى مربعات

لاتدعيهم يسرقون جسدك

بأن يضعوا فوقك

١٠٠ طابق من الاسمنت المسلح

كيا تناطح

السحاب

على نحو وقع.

شئ

شئ

جدي،

ياجدي،

لقد مزقوا

رقبتك.

Ellman, Richard, ed The New Oxford Book of American Verse.

N. Y. 1978

Gray, Richard ed. American Poetry of the Twentieth Century.

London, 1978

Sullivan, Nancy, ed . The Treasury of American poetry N. Y.

1978

قصائد من قطلونية

ترجمة: عبد المطفف عبد الحليم
من الإسبانية

شجرة الصنوبر في فورمتور

من حب السماوات .
أيها الشجر العظيم ، الصورة الحية للطبيعة :
تملك مقاليد الجبال ، وتجلس على الأبد .
من أجله ، الأرض راسخة ، وأخصائه تقبل السماء
التي تسحره ، ويملك البرق والرياح
لعظمته وإرادته .
آه . أجل ! عندما تجار العاصفة في آفاقه
وبينما ينخال الزبد تسقط صخرته
يضحك هو ، ويغنى أشد من الأمواج
قوته تزهزح السحب السود
يحصدك فؤادي ، فوق هذه الأرض الدنسة
ساحمل ذكراك مثل شيء مقدس
واكافح دائما ، وانتصر ، واسيطر على القمم
وارويك ، وأحيك من السماء والنور الطاهر
آه ، أيتها الحياة ، آه أيها الحظ النبيل !
انهضي ، أيتها النفس القوية ، واجتازي السحاب
مثل شجر الصنوبر الراسخ في الأعلى .
وانظري ، كيف يسقط زر حك بحر الحياة الهائج
واختيك الهادئة تخترق ضربات الرياح
مثل طائر العواصف .

يمشق قلبي شجرا أقدم من شجر الزيتون
وأقوى من شجر البلوط ، وأشد اختصارا من شجر
البرتقال
نحفظ أوراقه بالرياح المخالد
ويصارع الرياح التي تجتاح الساحل
مثل عملاق محارب .
لا يطل بأوراقه على الزهرة العاشقة
ولا تقبل ظلاله مياه النبع
بل مسح الله هامته المقدسة بالمبق
ووهب قمته الوعرة عرشا
وأعطاه البحر الخضم نبعما
ومن بعيد ، فوق الموجة يولد النور الإلهي
لا يغنى فوق حصونه الطير الأسير
ويسمع الصياح الهائل من المقاب البحري
أو يسمع خفق قوادم النسر العملاقة حين يمر به
فيمزق أوراقه
لا تطبق حياته حماة هذه الأرض
فتتوغل جذوره الهائلة في الصخور
في يديه المطر ، والظل ، والرياح ، والضوء الملهب
مثل بى قديم ، يتلقى النسخ والحياة

ها قلب الخريف يذبل بينما ترتفع الادلخنة النحيلة
وتحترق المروج في الروابي، من الصيد عبر احلام
سبتمبر
والسحب مصبوغة بلون الغروب
كل حياتي ملتصقة بك
مثلما يلتصق في الليل
الذهب بالظلال.

البقرة العمياء

تصطدم هامتها بالجذوع
تمضي تائهة نحو مورد الماء
متفردة تمضي البقرة وحيدة. انها عمياء
لقد قذفها الراعي الملول ضربة مصمية بحجر
في احدى عينيها

وعلى العين الاخرى وضعوا عصابة : انها عمياء
ترد الماء الذي تعودت وروحه مرات متعددة ، متيقنة
ولم تعد ترده مع صواحبها، بل وحيدة
وصواحبها عبر الروابي ، ومنابت الكلا
وعبر سكون المروج والضفاف
نهز الحجال - دون قصد - بينما ترعى العشب الندي
وتسقط هي .

تصطدم هامتها بالحوض المتهدم
فتعود ذليلة، لكنهناتعود ثانية.
وتشفي جدها نحو الماء، وتشرب في هدوء
قليلا ربما ودون عطش
ثم ترفع رأسها
نحو السماء الهائلة

راسها الاخرن - في ايماءة مأساوية - يرف
على انسان عيناها الميت، ثم تعود الى الشمس في القيط
بيضة البرق - في السحاب تترنح - ولا تنس ان تشيل
بذنبها
الطويل الذي يمتد

قصائد من نيكاجوا

مولد الشمس

ونظروا الى الشرق
وسمعوا زمجزة النمر، ونشيد الطيور
ورأوا رجلا ذا وجه سنجابي
وفتى ذا وجه متألق
نظراته المتوهجة كانت تجفف مياه البحيرات
وفتى فارعا ملتها وجهه السنجابي
كان وجهه يضيء العالم

لقد ابتدعت عوالم جديدة
وحلمت بليال مشيدة بدعائم لا توصف
واخترعت كواكب مشعة، ونجوم ثواقب
في القرب من عيون نصف مغمضة
أبدا، ومع ذلك
سأكرر ذلك اليوم الأول عندما خرج أبؤنا
مع قبائلهم من الغابة الرطبة

المساء امرأة مجهولة

سألت الفتاة الرجل الغريب:
لماذا لا نمضي من هنا؟ فالنار مشتعلة في داري.
اجاب العاير: انني شاهر
احب ان اهرق الليل حب.
طرحت هي على النار رمادا
وفي الظل اقتربت بصوتها من الرجل الغريب قائلة:
المسنى. وستعرف الليل.

الملك

واقفا بقامة الذكري
طاهرا، مثل الماء ينعكس عليه الضياء
عاشق الاستجداء، يشكل ترجمة حياتي.
اعشق هذا الكائن الذي لا يجهد، ويجرحني في صمت
ليلا ونهارا، اشد من كلب هزيل
ادور حول فردوس
حيث تركت حنيني
الذي مات الآن ميتة حلوة
لو كان سيف ذكراء الصقيل
ينام مثل دمي في لياليه
لكنتك مائل هنا، مثل حور كائن في قامتك
واضعا جناحك البطيء المماثل للنهر، فوق كاهلي
فوق تلك البضعة المقصودة والحررة من اللحم
تحسس هل ثمة صليب هل ثمة في الأقل الم خامض

مضاعف

ثم تعود بوجهك
وجهك العظيم مثل زهرة الداليا ترقدتها قوة شجر
البلوط الصلبة
مثل نجمة يرقدها الغضب المتمرد
المتوهج من وهج البرق.

النمر في عيون الطفلة

النمر رايش في العيون
اسير في المتعطفات الائمة الكسلى
يتنفس مثلما يتنفس النبات من الحمأة
ما بين اقراص الشهد، والملذات على حافة سرير
الصنوبر المفتوح، الهمس، بخار الحمام
عصير البرتقال، الخبز المقدد
كل ما يخطه سن القلم الرصاص
حركة اليد الى تطلق حمامة
الاثناء مثل الاعشاش الخفية بين الغصون
اقعى حلوة مثل اغنية
ما بين حشايا قديمة، وما بين اصص الزهور
عمي صباها ابتها البنية المنسية من زمن
لا تستيقظي تماما في الزيارة
بل تابعي خطوطك الاستوائية المؤكدة
دائما نائمة، عذراء، بذية
هل تعرفين السيدة التي تضع يدها فوق صدرها
(الجيوكتندا)
النمر في عيون الطفلة التي لها عيون امرأة

مَسْرُحِيَّةُ الرِّدَاءِ الْأَخْضَرِ

القريد ده موسىه و اميل اوجييه

ترجمة : د. أكرم فاضل
عن الفرنسية

يحثل المسرح عليه - باب داخلي يؤدي الى دهليز، نافذة علم، اليسار - باب على اليمين - واجهة
كانون في الركن الأيمن - مستند رسام على اليمين - حائله صغيرة من خشب الجوز على اليسار،
أمام النافذة - ثلاثة كراسي من الخلفاء - خزائن من خشب الجوز في عمق الجبهة اليسرى.

الأشخاص

راؤول	طالب
هنري	رسام
مؤنس	تاجر ملابس
مرغريت	عاملة

المشهد الأول

ثم ماذا؟ لا أدرى ان كنت سأمررت شائخاً ولكن من المؤكد أنني
ولدت طفلاً، وأشعر بمرور لذي رؤية السماء.
هنري:
وأخيراً ما مرامك؟
راؤول:
لا أريد بلوغ مرامي، وإنما أنصرف عنه، أنصرف عنه الى رؤية
لون العشب لأحس كأنني في شافيل اوفي فلوري.
هنري:

لماذا في شافيل؟ هل تود الذهاب الى شافيل؟

راؤول:

او الى فلوري.

هنري:

ولكنك تعلم أننا مقلسان.

راؤول:

لا اقول ان لدينا دراهم، ولكن اقول أنني مشوق لرؤية الريف.

هنري:

بالاستكشاف البديع ا تود التمتع بالراحة، وارضاء كل أهوائك.

والظهور بمظهر السيد الكبير، والتجول في المركبة ووقوف اميرة في

جبال غرامك.

راؤول، نهضاً

راؤول (جالساً أمام الطاولة، مستديراً نحو النافذة المفتوحة) قل
ما يجلو لك، ولكنك لن تحول دون كون هذا اليوم هو الأحد.

هنري (جالساً على كرسي مقلوب أمام مستند الرسم، يلائم بين
الوانه على الملونة).

حسناً، وماذا بعد؟

راؤول:

ماذا بعد؟ لما كنت لا أرى سحابة في الجو، فأني لؤكد على أن
الطقس رائع، وأصر.

هنري:

ثم ماذا؟

راؤول:

كلا أبداً وسودى أن تأخذ قيمتك وتنتقل إلى بنك الاسعاف لرهن ساعتك مقابل خمسة وعشرين فرنكاً، نتناول بها وجبة عشاء غاية في اللذة.

هنرى:

لا أريد أن أرهن ساعتى. فإن ساعتى هي الأثر الوحيد الذى تركته لي جدتي. (يرقص وملونه بيده) إنها ساعة رائعة دقاقة.

راؤول:

ماجدواها؟

هنرى:

ماذا؟ جدوى أن تكون دقاقة؟

راؤول:

أجل:

هنرى:

نبا! تعينا على معرفة الساعة حين نشاء، حتى في الظلام.

راؤول:

حسناً، ارهنا لنشترى قداحة.

هنرى:

يا لها من نكتة مستلحة. انني مجاريك في قولك ولكني محتفظ بساعتى.

راؤول:

هيتها لطيفة داخل جيبتك.

هنرى:

إنها تمكث فيه عنى الأقل، في حين أن الدراهم لا تظل فيه.

راؤول:

باللذع التعميم! ضع فيه بصلصة حقيقية، فتكون نافعة أيضاً! يمكن للساعة أن تعود بالجدوى على تاجر محاصره الأعمال، وعلى عاشق عنده مواعيد، وعلى طبيب لديه مرضى. أما نحن فما نفع الساعة لنا، وقد حبسنا أنفسنا في علبتنا؟ أنت تزعم خيومي بروائع ألوانك، وأنا داس أنفي في القانون؟ أنك لتحكي رجلاً لديه ترمومتر معلق على صدر الكانون وليس لديه أية حزمة من الخطب.

هنرى:

نفك ما شاء لك التفكه. فليس لديك من مرة إلا في تنكيدي ولا بد أن آخذ نصيبي من هذه الحالة.

راؤول:

ماذا تعني بهذا القول؟

هنرى:

أعني أن مسلاتك الوحيدة هي في تعذيبى واستنفاد صبرى. وأنت تعلم مثلاً أعلم كم أنا فقير وانت مثلي فقير. ونحن استأجرنا معها هذا الهنرى، كان الأمر عبادة عن يؤس يتكبه على يؤس آخر، وقد رفض أبواك مرات عديدة أن يرسلوا إليك مائة سنت، كما رفض أبواى مرات كثيرة أن يرسلوا إلي نفس المبلغ.

راؤول:

أجل، لقد صنعتنا من قطعتين من الشال المثقب كسبا ويشاء سوء الطالع أن يجعله غداً على عروشه.

هنرى:

مادمت موافقاً على ذلك فكيف تسخر منه؟

راؤول:

هذا لا يكلف أكثر من الانخراط في البكساء. ألا تريد أن ترهن ساعتك في بنك الاسعاف؟

هنرى:

كلا ثم كلا ثم كلا، أبة فكرة غريبة تتحوز عليك هذا اليوم؟ (يضع ملونه).

راؤول:

الهي، هل هذا اليوم يدع في الأيام؟

هنرى:

أجل، يدع كل البدع في الأيام. أنه الأحد. والسبأ صاحبة، وأريد أن ألهو، أريد أن أرى شيئا، أشتى أن أحبباً... أى شيطان تريد أن يعطيني على أفهامك!... هل تصوري من الورق المفوى؟

هنرى:

لراستطعت مرة واحدة وضع حد لها (لك)، لأفضيت لك بشيء خطير. ولكنك لا تريد أن تنصت إلي.

راؤول:

تكلم

هنرى:

لا، أنك لا تلتفت أي التفات إلى ما أقوله.

راؤول:

ولكن ها أنك ترى أي أصغي إليك.

هنرى:

أبدأ.

راؤول:

عجيب، بأية حلفة لك، أي مظهر أظهر فيه، على أي كرسي من

الكراسي أجلس لأبرهن لك على أنني مصبغ بمسحوق البلك؟
(يقف كرسياً على مقربة من طاولة الجهة اليسرى). هل موقعي هنا حسن؟

أنتك مضطر إلى التحدث، مادمت تزعم أن لديك فكرة.
هنري:

حسنًا، نستطيع انشغال أنفسنا من المحلة بسهولة، بشكل محتشم
ومشرف (ياخذ واجهة الكانون ويعملها إلى قلب المسرح). وهما هي
ستارة رسمتها يدي. وانت لا تشاء مطلقاً أن تلقي نظرة عليها.
راؤول:

كلا! أنني متحير بما يمكن أن يكون عليها.
هنري:

أنها روسو وجولييت.

راؤول:

أحقاً ما تقول؟

هنري:

نعم... هل ستاحكي حول الموضوع؟ انت تدري بأنني اعمل فيه
منذ ستة أسابيع. واعتقد اليوم أن عملي يبلغ ذروته. وقد عزمت
على نقض يدي منه.

راؤول، ناهضاً:

يترتب عليك أن تعلم أن التجار لا ينشطون إلى تصحية كهذه إلا
بشق الأنف.

هنري:

أعرف ورافاً، من أرياب الذوق.

راؤول:

آه! لو احسن الأوراق الذي تحسن النظر به تقدير الإنتاج لكان من
حقك أن تبته له مجاناً.

هنري:

سيقدره حق قدره

راؤول:

هذا ما أقوله.

هنري:

ألا يساوي هذا شيئاً؟

راؤول:

انه موضوع مطروق. فلورست لنا دافيس^(١) أوكلوثيه^(٢)، كما
افترض. أودا عاهة يصطاد نملأ، أو بكل بساطة لورست صيبا
من صبيان الأزقة، لا استطعت أن تطلقه في حلبة التجارة، ولكن!
هنري:

أعترف بأن هذا الموضوع جدي بالنسبة لستارة.
راؤول:

ومع ذلك فأنتك زياته وانعشته ببعض التفاصيل الدقيقة، وهكذا
فأن جوليت تنقصها ساق وتفيض عن حاجتها عين.
هنري:

كيف تكون لديها عين زائدة؟ أن هذا هو أنفها. لا أدري حتى لماذا
استشيرك. سأحل هذه الستارة وسرى أننا نستطيع أن نعيش على
ریشاتنا.

(يحمل واجهة الكانون على كتفه).

راؤول:

أن تعيش على ریشاتك! ولكن ریشاتك نفسها لن تدر عليك شيئاً
لو اودت بيعها.

(في لحظة عزم هنري على الخروج، يسمع صوت مرغريت تنفخ
في الدهلز الذي يحدث فيه ما يحدث).

هنري:

وشعك، هاهي الأنسة مرغريت تخرج من بيتها.

راؤول:

مانفج ذلك لك؟

هنري:

ما أريد هو ألا ترائي حاملاً هذه الستارة على ظهري.

راؤول:

يا لك من فتى محتاج!

هنري:

لا أحب أن أبدو في هيئة مهينة أمام النساء.

راؤول:

أتصرف النظر عن الزواج إذن؟

مؤنس، في الدهلز:

هـ ملابس، شارانت عسكرية! بيعوا ملابسكم المشقة.

هنري:

ها هو اليهودي مؤنس يرقى إلى وجاره.

(يمضي إلى اليسار)

راؤول:

باله من وغدا! ألم يشبع من خداهنا وغشاً؟

مؤنس، خارجاً:

على وسلك، على وسلك! يا أنسة مرغريت! طاب يومك أيتها
الجارية. هل أنت على مايرام؟

مرغريت، فوراً:

انتك تفني على الدوام، ايها الجار. والشارات؟

مؤنس:

الاصبوحة جميلة، وقد فرغت من بيع روائع سبط الخناج

مرغريت، فوراً:

كل الصيد في جوف الفرا.

مؤنس، فوراً:

لقد جئت بقطعة ذهبية.

راؤول:

الا نستقرضها منه بفائدة فاحشة؟

هنري:

لا تفنه بالترهات.

مرغريت، خارجاً:

حبك ايها العجوز. حبك ثثرة!

راؤول:

ما أننا نشهد المخوي الوقع!

(يسمع صوت صفعة)

مؤنس:

على هذه الصفعة اعانقك. فهي تماوي، بيلة.

(صفعة ثانية)

مرغريت:

انت مدين لي بالصفعتين. وهما من مدخولاتي. . . وسأمتعض.

راؤول:

تتمتعين بعد صفعتين؟ هلموا لنجد البراة المحقق بها الخطر.

(يفتح الباب الداخلي). ما هذا سيد مؤنس؟

المشهد الثاني

راؤول، هنري، مرغريت، مؤنس

مؤنس، تترادى في عمق الدهليز

راؤول:

سرفي طريقك، يا صديق الوجه. ان سقط متاعنا للوينا.

(مؤنس يتفني في الدهليز)

مرغريت داخله.

شكراً، ياسيد راؤول. (تلمح هنري يحاول الاختباء). آه! آه! آه!

باله من مضحك!

هنري:

حسبي! لم يكن يجهل في التهرب.

(ينتقل الى اليسار).

مرغريت:

لماذا تتخفي وراء الستارة؟

هنري:

لا اتخفي، وانما اخرج.

مرغريت:

ولكن لا وجود لعاصفة! بوسعك أن تخرج دون هذه التحفظات

الكثيرة.

هنري، بصوت منخفض الى راؤول:

ان ما يحدث لي بالغ الاقرباء، واظنك توافقني على ذلك.

(يخرج هنري من العمق. وتوترطم الشارة بالباب. وتضحك

مرغريت ويضقه راؤول).

راؤول الى مرغريت الصاعلة:

ناشدتلك الله يا أنسة أن تدعيه يسرح مع افكاره، فإنه سيخلصنا

من ألك نئوه تحت عبته.

المشهد الثالث

مرغريت، راؤول

مرغريت:

سيجعل من ولاشك هدية لخليته.

راؤول:

تجديني عنه بصورة افضل. سيبيعه ليوزع ثمنه على الفقراء.

مرغريت:

آه! أعتدكم فقرًا كم؟

راؤول:

أجل، لكل منا فقيره.

مرغريت:

أليس هو فقيرك الذي خرج؟

راؤول:

اظن نعم. . . ولكن ماذا كنت تفنين قبل برهة؟

مرغريت:

اغنية عاطفية، او اغنية مشاكلة، كما تجوي.

راؤول:

كلاهما تعجباني، لأن ذاك يشبه قولنا جان الباكي وبيان الضاحك.

هل ثمة أحلى من الدفعة الجازية في طية ابتسامة؟ غنيتي هكذا،
أرجوك.

مرغريت:

لقد خد بركاني، حين فوطع صوتي.

وللؤل:

من كان المقاطع؟

مرغريت:

هذه الستارة المسكينة التي ستبحث عنك وقت الغداء.

وللؤل:

لقد ذكرت ناسياً. هل لك أن تصعدي إلى المركبة؟ سنذهب إلى
شافيل.

مرغريت:

أأنت تذهوني؟

وللؤل:

يقيناً أتي أدهوك.

مرغريت:

وبماذا، يا الهي؟

وللؤل:

بكل اللطف المشربة به نفسي.

مرغريت:

والأسفاد! لم أعد أثق بهذا الأمر.

وللؤل:

ويم تقدرين ستارتنا، من فضلك؟ ستارة رائعة رسمها هنري،
عمل فني، سنحصل بمقايضته على وزنه ذهباً؟

مرغريت:

اتعتقد؟

وللؤل:

تبعاً! انه يمثل روميو وجولييت.

مرغريت:

هذا موضوع غنيتي، نعم ياسيدي. روميو وجولييت، لا أقل ولا
أكثر. أنت تعرف القصة. سمضي هذا الشاب! جحر غليته،
قدمه على السلم الحريري. يشق عليه ذلك فيقول... هل

تسمعي؟

وللؤل، ركباً أحد الكراسي على اليمين.

أنا في شرفة الطليان... حسناً، ماذا يقال؟

مرغريت، مغنية:

لحن:

دقت الساعة... رغم هذا فها برحت يدك.

في يدي:

لقد أطل الغد أوكاد...

فليذكرك بي!

رحمة بي: لا تبكي...

أني راحل، ها هو الفجر،

كلا، يا مرغريت، ليس الآن (كذا)

تألمي ماشئت أن تتألمي،

ولكن لا أعرف أن أقول وداعاً.

وللؤل، مصغفاً:

مرحى! مرحى! إذا قلت لك بانك ساحرة. فاشبه كل

الناس. (ناهضاً) ولكن، قولي، في هذا اللحن، يوجد في موضع

اسم جولييت اسم مرغريت، هكذا يغزل إلي، الأنسة

مرغريت... ممتاز، فليسد روميو كل السعادة، ان كان له وجود!

مرغريت:

في الموسيقى والرسم فقط:

وللؤل:

ممتاز مرة أخرى، لكنك استاء من كون المكان محجوزاً.

مرغريت:

أتوقع أنك ستحدثني عن الحب:

وللؤل:

اتفقنا:

مرغريت:

عالم الغائسة.

لأنه لم يكن له من فائدة الا تشييط اللعبة لكان...

مرغريت:

عجيب! سيكون الحديث بالغ الاقتضاب إلى حد أنه لن يضجرنا.

وللؤل:

لا أهمية لذلك! نحن اثنان. ولن يقال أننا لم نتحدث عن الحب.

بالهذا التعاون الجميل الجميل! يا لجمال هذه الآية الرائعة!

مرغريت:

هل أنك عازم على إنتاج أية رائعة؟

وللؤل:

أبدأ. ولكني اتعاون. هل ثمة اسمي من حديث الفرام!

بالجولييت!

لماذا لا تصورين أن الباري الكريم لم يخلق الشمس والغابات وروم

الأحد إلا ليدرج شابان على العشب مسلي العيون يتاجي كل منهما صاحبه بنجوى الحب؟
أوه! يا للمحب من شيء جميل!
مرغريت:

أجل، يوم الأحد كما تقول. ولكن بقية الأيام لاندري ماذا نصنع بها. هل ننسى، مثلاً، أنني اعمل من الصباح إلى المساء! أفلنني سمعك، ومرة أخرى سأفسي لك بأسلوب تفكيرى. الانجيل البك ان هؤلاء السيدات، وهؤلاء السادة الفنان، الذين تلعب على شفاههم كلمة الحب الساحرة. الا يجيل البك ان هؤلاء يقضون حياتهم خاوية خواء تاماً عما سوى ذلك وان امهر الناس في العالم هم الذين لا يعملون شيئاً؟ لقد ابتكر الحب لأجلهم. اذ ماذا كانوا يصيحبون بدونهم؟ انهم في حاجة لأن يحملوا أثلاً يناموا. وكلما كانت هذه الأحلام منوعة وجديدة، أمتعوا في الاحتفاء بها! والا فانهم كانوا سيهلكون فجراً في يوم من الأيام. بين طرقات أوراق اللعب. انني في النهار افضل ثياباً وأرتق الدنتلا. . . وانت تدرك لو كان هناك شيء آخر يشغل غمي لطرزت تطريزاً معكوساً. . . او وتحببت اصابعي. أه! لو كان في قلبي شعور صادق بحق. . . لا اقول ان هذه الاشياء ليست عرجة. ولكن غرامياتك الصغيرة انت! كلا. يا جاري لا وقت لدي. ينبغي أن افكر في ادارة بيتي الصغير، ينبغي أن اهتم بكل شيء وبكل شخص. وها انت ترى انني لن احب ابداً، أو ان احب طوال حياتي.

راؤول:

فليكن! ولكنني اصر على قولى، ابتها الجارة. وليحين الحب؟ حتى اسمه حلوا!

مرغريت:

لهذه العلة ينبغي عدم التحدث عنه هنا.

راؤول:

عجيب! هذا لا يفسده. وهل يوسع شيء ان يفسده؟

مرغريت، مصغية:

انني اسمعه. . .

راؤول:

من؟

مرغريت:

روبيو.

(تسمع جلبة تشبه جلبة السقوط).

راؤول:

صوت سقطة:

مرغريت، ثمضي إلى اليمين صاعداً.

ماذا وقع له؟

راؤول:

انشاء ارتفائه طوابقتا الستة، زلّت قدمه على السلم الحريرى.

من المحتم انك لاتريد ان تكوني جوليت!

مرغريت:

كلا. أهد الايد.

راؤول، يفتح الباب الداخلى، يدخل هنرى مع واجهة الكانون

المكسورة المثقوبة وينظرونه الممزق في موضع الركبة.

المشهد الرابع

هنرى، راؤول، مرغريت

مرغريت:

هل جرحت، ياسيد هنرى؟

هنرى:

كلا، ياآنسة. الالم ليس عظيماً. ولكن المصيبة لاعلاج لها. (يرز

واجهة الكانون المبقورة). أه! ياآنسة. ليتك تعلمين: . . .

راؤول:

ووراثك؟

هنرى:

انه قدم غيبى. ليتك تعلمين. . .

راؤول:

وينظرونك؟

هنرى:

هذا حدث طارىء. . . أنت لاتعلم.

مرغريت، مشيرة إلى كرسي:

ضع قدمك هنا. هاهي سلة خياطتي. وساقم لك الدليل على أن

لكل داء دواء ولكل غثق رقيق. سأرتق ينظرونك الآن.

(هنرى، الذى اسند واجهة الكانون على الحائط الأيمن، يعود

فوضع قدمه على الكرسي الذى قدمته له مرغريت)

هنرى:

انك مثال الطيبة. ولكن هل متحسن يوماً لهذا الرسم الناعس؟ أه

ياآنسة انت لاتعلمين.

راؤول:

هل يكتب لك الابتكار يوماً؟

هنرى:

اقل لكيا شيئاً دون الثارة غيظكيا . لست كثيرة الغني ، ولكنكيا
كسولان كبيران ! وأنا مقنصدة صغيرة تكسب خمسة وعشرين ستاً
يومياً فإذا احتجتا الى خمسة وعشرين فرنكاً . . .

راؤول :

شكراً ، بامرغريت المحنة . نحن لانفترض ابدأ من اصدقائنا .
هنري :

وليس لنا اعداء .

مرغريت :

ومؤنس ؟

هنري ، مقهقها :

اوه ! لا تخدثيني ابدأ عن هذا الرجل . فانه ماهر خبيث .

راؤول :

الواقع سرفنا بشكل يستحق عليه الشنق .

مرغريت :

كيف حدث هذا ؟

هنري :

تصورى اننا كنا نملك صلوة ، وكان في جيب هذه الصلوة قطعة
نقود من خمسة فرنكات كنت ادخرتها .

مرغريت :

انك تثير استغرابي .

هنري :

حسناً ، تلك هي الحقيقة . ففي اثناء غيابي ، باع راؤول (الصورة
الى مؤنس . باعها بأربعين سنتاً . وكانت قطعة النقود في جيبها
الأيمن ، وأنا على يقين من ذلك . ففسر مؤنس بكل هذا ، وحين
طالبت برد المبلغ انكر صحة الادعاء ، واخيراً احتفظ بالنقود .

مرغريت :

لا يمكن تصوري شيء من هذا القبيل .

هنري :

ما أحراك ان تتوجهي بالسؤال الى راؤول .

راؤول :

اعترف بسرعي وبمكر اليهودي .

مرغريت :

حسناً هبطت علي فكرة ! نعم ، جيدة جداً ثقافي وهلمنا بنا الى

الغداء .

هنري :

هل هذا صحيح ؟

مرغريت :

انت لاتعرف مامعنى آلام فنان !

مرغريت ، غبطة :

عفواً ! اتعاطي الفن احياناً ، على ركبتي . حين اطرز واعد النقاط .

راؤول :

كحالتي في لعبة البليار . ولكن عجلي بالرفو ، ياآنسة مرغريت ، لان
عقبى هنري الكريم تخزانه .

هنري :

هل ثمة قضية أخرى ؟

راؤول :

لقد دعوت الأتيسة مرغريت الى الغداء معنا . ففي هذا المنظور
شااور قلبك . هل تفهمي ؟

هنري :

لا ، مطلقاً .

راؤول :

أظهر نفسك (يوميء له باشاوة) . أبرز نفسك ؟

هنري :

دعنا من هذا . أي أنت تخزي .

(يسحب وكتبه) .

مرغريت :

لماذا تتعلم وتقلقل ؟

هنري :

لماذا ؟ انه يريد ان اوهن ساعتى ، ياآنسة . انت تدربين ، ساعتى !

مرغريت :

هل انتهيت قولك ؟؟

هنري :

دون شك ، انتهيت قولي ، ولن اتزعزع عن رأيي .

راؤول :

اد هنري رفيق منطير ، فلا تصغي اليه .

مرغريت :

وضح ذلك .

راؤول :

كلا ، انه يرى كل شيء بمنظار اسود ! هم تكن شؤنا فما اكثر
ازدهاراً .

هنري :

لم تكن قط اكثر ازدهاراً . هذا صحيح .

مرغريت :

اقول لكيا يا صديقي السكينين لا مكان للخجل المشين هنا . دعاني

أجيبكما على ذلك، هل لديكما مثلاً رداء عتيق؟

هنري:

يشاء القدر أن يكون لدينا رداء جديد.

مرغريت:

وهل لديكما رداء عتيق؟

راؤول:

بالأكيد لدينا رداء عتيق. لدينا الرداء الأخضر المجهود...

الآن تعرفينه؟

مرغريت:

كلا!

راؤول:

الرداء الأخضر. الملقب بالفازي، الفاتح... حسناً ساريك أياه!

سيظهر الفازي!... سيخرج الفازي من غيبه!... (يمضي

إلى الداخل، فيبقى ثلاث دقائق وقوة على الخزانة).

هنري:

هل تخشى عروجه من هنا قبل الآن؟

راؤول:

لا يخرج وحده أبداً (يفتح الخزانة ويترع الرداء الأخضر) ها هو ذا.

ولكن... لا تطلبي أكثر من ذلك.

(يسط الرداء على الكرسي ياراً).

مرغريت:

وماذا تصنعان بهذا الرداء؟

هنري:

لبسه، يأنسة، كل منا بدوره، عند اقتضاء الرداء لباس عشم.

مرغريت:

رداء واحد لشخصين؟ يدفعني الفضول إلى رؤية وضعه عليكما.

راؤول:

اعترف أنه واسع على هنري:

هنري:

معنى ذلك أنه يجتق راؤول.

راؤول:

ستحكمين على ذلك (يلبه ويمضي إلى اليسار) اليس لي مظهر

اسد في مبالته؟

مرغريت:

أو مظلة داخل غلاف قصير للغاية.

(يخلع راؤول الرداء، وتلفت إلى اليسار).

هنري:

مرحى! لم يشأ أن يصنق ذلك. فكرت في تلك الكلمة. لقد جاء

جوري الآن. سترين.

(يلبس الرداء).

مرغريت:

مالي أراك تدخل يذك اليسرى يادى الأمر.

هنري:

لأنني أفكر.

راؤول:

هذا هو العذر الوحيد لرسمه.

هنري، متدفعاً إلى اليسار:

اليس لي مظهر يقيم الأم التي يتعب أباه.

راؤول:

تلق الضربة، أيها المفلور.

مرغريت، هنري:

هل فكرتما ملياً في الأمر؟ إن هذا الطمر البالي يتنافر كل التناغم

قوام كل منكها. ولا يد لكها من بيعه احتراماً للمهندام.

راؤول:

أبداً! بل نحن معتزان به.

هنري (مساحياً الرداء، ناشراً أياه على كرسي على اليمين). رغم

احتفالنا به،

قلن يعود علينا بأكثر من ستة فرككات.

راؤول:

ونحن بحاجة إلى عشرين فرنكاً للذهاب إلى شافيل.

مرغريت:

ساحصل لقاءه على كل ما أريد، إذا تركتني أنصرف. إنه لحزين

مبارك أن يسرق السارق.

هنري:

ما هو مشروعلك؟

مرغريت:

أنت تريد أن تعرف كل شيء دون تأدية شيء.

مؤنس، في الدهليز:

ثياب، شارات عسكرية.

راؤول:

نعالوا اسمعوا مؤنس يبعث بالغناء حتى على السلم. ياله من

مفرم بفته!...

مرغريت:	ها هي الفرصة... والسارق... دعاني وحدي مع المضارب والرداء. (هنري يتناول الرداء). انحبا الى مهجعتكما، واحبا أنفسكما.
مرغريت:	راؤول:
مرغريت:	انبهك الى ان هنري سيعطس. فان له انفاً حوياً.
مرغريت:	حسنأً لن اطلب من أنفسه الا خمس دقائق من كظم العطاس.
مرغريت:	الساعة في يدى مدة سلق بيضة نصف سلق. اعزني ساعتك، ياسيد هنرى.
مرغريت:	هنرى:
مرغريت:	ماذا انت فاعلة بها؟
مرغريت:	لم اطلب منك الساعة الا خمس دقائق.
مرغريت:	هنرى صاحباً ساعتك:
مرغريت:	قلت ماقلت لانها دقاقة.
مرغريت:	هل تخشى ان احتجزها؟ هل تصورني بك الاسعاف؟
مرغريت:	هنرى:
مرغريت:	كلا، ولكن...
مرغريت:	هيا، اضدع بها نؤم.
مرغريت:	هنرى، (مسلياً) الساعة:
مرغريت:	حاذري على الأقل الاتعزها. فانها كثيرة الاصابة بالنوبات.
مرغريت:	اصدق انها كذلك: فانها طاعة في السن! والآن اذهب واختبئ تحت سريرك، ولا تعطس.
مرغريت:	راؤول، ماراً قرب هنرى:
مرغريت:	سامسك بانفه.
مرغريت:	هنرى، يبذل جهوداً منذ بركة لضمم الرغبة في العطاس. ما اشد سخافة التحدث عن هذه الاشياء!... (عاطساً). اتشي!...
مرغريت:	يدخل راؤول وهنرى الى غرفة الجبهة اليمنى.
مرغريت:	المشهد الخامس
مرغريت:	مرغريت ثم مؤنس
مرغريت:	مرغريت، وحيدة:
مرغريت:	تضع الساعة في جيب الرداء الخلفي الذي تطرحه على كرسي على اليسار، ثم تفتح الباب الداخلي.
مرغريت:	مؤنس، يامؤنس!
مرغريت:	مؤنس، على السلم:
مرغريت:	ما الخبر؟
مرغريت:	اصعد لاحدثك بحدث.
مرغريت:	مؤنس:
مرغريت:	هل لديك صفحات اخرى تلطميني بها؟
مرغريت:	ريسا. الاسر يتوقف عليك (يظهر مؤنس على الباب، محملاً بكل ضروب الامتعة القانية).
مرغريت:	ادخل..
مرغريت:	مؤنس:
مرغريت:	اخي غرفة هذين القتين الشريرين؟
مرغريت:	لقد خرجا، وما انني انسق غرقتها. ادخل، فتحدث اثناء قيامي بعملية التنفيس (يدخل مؤنس). اوصد الباب.
مرغريت:	مؤنس:
مرغريت:	بالنفسه المعبوب! لا لقد قلت لك بصريح العبارة انك لا تستهين.
مرغريت:	طرود الاب مؤنس الى الابد.
مرغريت:	مرغريت:
مرغريت:	ماذا تتصور يا جند عون؟ اريد ان اعقد صفقة معك!
مرغريت:	مؤنس:
مرغريت:	هذا ما كنت اتصوره.
مرغريت:	مرغريت:
مرغريت:	ليست الصفقة التي تحلم بها، يا مردخاي. انها صفقة ثياب، بسيطة.
مرغريت:	مؤنس:
مرغريت:	بودي كثيراً. انني اشترى منك كل ما عليك من ثياب...
مرغريت:	(ضاحكاً) قه! قه! قه!
مرغريت:	مرغريت، مارة قرب الرداء:
مرغريت:	امعن النظري هذا الرداء، وأنعمه!
مرغريت:	مؤنس:

افضل ان انظر اليك، يا أنسي .
مرغريت :
اصدق ذلك، ولكن لم يكن الوقت بعد .
مؤنس :
متى سيحين الوقت إذن؟ أه، يا أنسي، انك ترفضين سعادتك .
إنني متحدث اليك عن الموضوع العتيد . هل تعلمين؟
مرغريت :
هل ثمة موضوع عتيد بالنسبة لعمرك؟
مؤنس :
اطلب اليك ان تسلط نظراتك على هذا الرداء .
(تحوّله الى الجهة اليسرى) .
مؤنس :
اعرفه قبلك . لقد عرضت لقاءه ستة فرناكات منذ خمسة عشر يوماً .
مرغريت :
انه يساوى عشرين فرناكاً الآن .
مؤنس :
الآن اصبح عتيقاً؟ ها انت ترين جيداً ان للشيخوخة قيمتها . اذا
قررت ان تتزوجي مني فلن تندمي على قراوك . انني طامن في السن
وساموت بعد ستة اشهر .
مرغريت :
صه، ايها المضارب، ستمسرق مني ستة .
مؤنس :
كلا، اقسم لك، كانت لي شبه عاصفة طائشة متسفةة وساروتك
كل اموالي .
مرغريت :
ستعاود التحدث عن هذا الموضوع بعد خمسة عشر يوماً اعتباراً من
يوم غد . هل لك ان تعطيني عشرين فرناكاً مقابل هذا الرداء؟
مؤنس :
عمت، ترينه حبه ذهباً في جدول دائني الدوتة . هن نعمين بس؟
وعندي التهاب في القناة التنفسية، التهاب خطير .
مرغريت :
يالك من ماكرو! انك تريد لقلبك السعادة مدى الحياة . تلك احابيل
اعرفها .
مؤنس :
ليس الأمر كذلك! بل انظري الى أن . . .
(يتساعل تساعلاً خفيفاً) .
مرغريت :

انت لاجحسن التمثيل . (تساعل) . هذا مايسمونه تساعلاً . . . انني
مصدورة . اذهب، يا صغيري مؤنس، فلن تعدي احداً . انك
غض كالزهره الرفافة .
مؤنس :
صغيرها مؤنس! غض كالزهره الرفافة! اذن فاقطعيني، ايها
اللعينة!
مرغريت :
انت طفل .
مؤنس :
نعم، هذه هي الكلبة . ستقوينني من رأس انفي . . . انني طفل
حقيقي . ستحصلين على ماتريدين . هل تحبين المتاديل الحريرية،
الاقراط الشبيهة . سلاسل الامان . العصي ذوات المقايض
الفضية؟ سأعمرك بالنخوسم الزخرفي الكبير الفتحات . لدي
اكدا من القياش القطني واشياء اخرى كثيرة . . . اي مرغريت!
مرغريت :
كم ترق عينك! ماذا يقولون انك مفرط الدمعة؟
مؤنس :
هذا ماتقولك السنة المسوء، فلا تصدقي منها شيئاً . اذا شئت ان
تحبيني فساعتي بئدامي . سألبس رذنكوناً مزخرف المعرى امذكه،
زيتونات تزويق واستراخان على الرقبة . سيبدو شكلي وجيهاً، كما
سترين .
مرغريت :
ستكون على احسن مايرام بهذا الرداء . اذ لم يكدي يضمحل .
مؤنس :
سيعثرنا الناس من قوى المقامات الرفيعة . سأهيك ثوباً صغيراً من
التفتا ذات اللون العنكبوتي الزاهي، وهو لا يكاد يكون مأكولاً من
تحت الذراعين .
مرغريت :
هذا العرض مفرط الاغراء، ولكن . . .
مؤنس :
هل تريدان ان انقب لك عن صليب محلي بالاسلاك الفضبة
والذهبية مع شرايبات ممائلة وما يحيط بالصن من المخمل؟ هذا
جبل، اليس كذلك .
مرغريت :
ننظر في ذلك تالياً . ولكن في هذه الساعة، هل تريد ان تبدولطيفاً
في نظري؟
مؤنس :

هل أريد؟ اتقولين هذا، يا مرغريت قلبي! يا عذراء الجبل، يا زهرة الوادي.

ان عفتك لي شبه برجا من العاج!

مرغريت:

لقد اخذت الحياطة منك ماخذها، يا مؤنس!

مؤنس:

نعم، لقد استخفني الطرب! اهبطي من جبل لبنان، يا زوجتي، اهبطي معي!

مرغريت:

أنتي سمعتك.

مؤنس:

نعم، أنتي مصيخ البك... ان صدرك لي شبه عنقوداً من العنب الذي كم يشوقني ان اقطف منه.

مرغريت:

ختام القول لا يمكن احتيالك.

مؤنس:

أنتي اسكت.

مرغريت:

القضية هي قضية...

مؤنس:

تكلمي!

مرغريت:

اذا شئت حمل السرور الى نفسي...

مؤنس:

ان ابدل ديانتني؟ ابدأ. كل شيء الا هذا.

مرغريت:

القضية تنحصر في ان تنظر الى هذا العلم نظرة متعاطي اسماك شريف. والآن... توفر على تفحص هذا الرداء العتيق.

(تناوله الرداء)

مؤنس، يتفحصه:

سبق لي أن رأيت. يوجد فيه رفوضائع في الحلاشية اليسرى. بيوت الأرزار منهوتة، والكمان قانيان باليان، والطيات متفتحة. هذا الرداء اقيم به ثلاثة فرنكات، بالنظر لسؤ احواله.

مرغريت:

انسك عهف بيالا تعرف. فانا التي ازاغت بصرك. هكذا ارى. لذلك سابتعد عنك لاناة الطريق امامك.

(تجمل على الشباك الى اليسار، وهي تدندن).

مؤنس، في مقدمة المسرح ويده الرداء:

كان اجدرهم ان يبيعوه بوصفه مادة صوفية لارداء (بيزه). يالله!

لثة شيء في جيبه... (يسحب الساعة). اوه! ساعة... من

الذهب الا بريز! (يبرزها بيده). انها ثقيلة!... يا هؤلاء الشبان

النزقين! هذه هي المرة الثانية... افد لك يا مؤنس! المرة الاولى

كانت المسألة مسألة خمسة فرنكات. ولكن ساعة لا بد انها سرقة،

لانها تمثل اخيراً مبلغاً كبيراً. انها حلية تعادل مبلغاً جسيماً من

النقود... عجيب! انها قديمة إذ أنها بيانو. لن نفوز منها الا بيازق

من ذهب!... هل هي ذهبية؟ ايأ كان الأمر فان العلبة نحيفة

للخاية. فلتأمل قليلاً... ان الرداء يساوي ثلاثة فرنكات، وهي

ثمن جيد، وباعطائي عشرين فرنكاً. الا اكون قد دفعت ثمن

الساعة على وجه التقريب؟

(يعيد وضعها في جيب الرداء)

مرغريت، راجعة الى مؤنس:

حسناً، ماقولك في الرداء؟

مؤنس:

هل ستفركك هذه الصفة؟

مرغريت:

لاشك في ذلك.

مؤنس:

حسناً، يا أنسي، سترين ما اذا كنت احبك. هالك عشرين فرنكاً.

(يتاولها اربع قطع من فوات الخمسة فرنكات).

مرغريت:

كلا ابدأ! لديك قطعة ذهبية، كما اعتقد... هاتها، فان لي هوساً

خاصاً بالقطعة الذهبية. انها العلف واطرف.

مؤنس:

هم! الذهب مرتفع السعر جداً.

مرغريت:

انني مستعدة لاداء الفرق لك.

مؤنس:

ابقبله صغيرة؟

مرغريت:

خفف من غلوائك انما اغلى من الذهب (تأخذ منه القطعة

الذهبية). شكراً، يا صغيري مؤنس (تحضي الى باب الجهة

اليسرى). يا سيد راؤول!

مؤنس:

ماذا انتم فاعلمون؟

(يدخل راؤول وهنرى).

(بسم بالخروج).

مرغريت، تحتجزه مرة اخرى:

انك في غاية الجودة على هذه الشاكلة، دون اهتمام او تصنع.

راؤول:

اعطيك الحق يا مؤنس في اختيار طبق. فكر جيداً في الأمر.

هنرى، راجعاً الى اليمين:

انني لا اكسر امزوجة بين القينة والفينة ولكن مع ذلك يوجد...

بالعجب، اعدي الى ساعتى ياأنسة مرغريت.

مرغريت:

الم نعملها؟

مؤنس، بسم بالابتعاد:

سأطرح ثيابي في بيتي.

مرغريت، دائمة التثبث به:

لكأن صحبتنا تضايقت. امكث عندنا.

راؤول:

ما قولكم في حمامة محوطة بالبزاليا، مسقية بخمرة اورليان!

مؤنس:

ماذا؟ ماذا؟

هنرى:

لقد قشيت عشباً...

مرغريت:

مسألة غريبة. كانت في يدى قبل اقل من ربع ساعة.

هنرى:

ساعتك صغر اليدين اذا تحسرت ساعتى! انني امره دقيق. وليس

بقدر. رجائي ان احيا دون معرفة الوقت.

مؤنس:

لعلها تدرجرت تحت اثاث.

هنرى:

لا يوجد اثاث.

راؤول، ماراً قرب هنرى:

دعنا نلعب بالهدوء من جهة ساعتك. اذ لابد من ظهورها.

هنرى:

واذا لم تظهر بعد لاي، فقد ضاعت.

راؤول:

حسناً. اشتر ساعة اخرى.

هنرى:

لن تكون مثلها. فساعتى لم تكن تشبهها اية ساعة. لقد كانت على

المشهد السادس

هنرى، راؤول، مرغريت، مؤنس

مرغريت:

بشرى، يايجارى، هذه هي رحلتكما الى شافيل، ولكن من ذهب.

(تسلم القطعة الى راؤول).

راؤول، ماراً قرب مؤنس.

يا مؤنس الكريم! لقد هزلت الفضيلة على الأرض من

جديد! مرغريت:

تحت هذا القناع التكرى.

هنرى، لمُرغريت:

وساعتى؟

مرغريت:

ساعتك؟ (على حدة). لمعت قبلاً بنهودى وسيجي.

مؤنس، صاعداً:

طاب مساء الزمرة. انتنى ذاهب.

مرغريت، تحتجزته:

تريت. لذي ما قوله لك.

هنرى، لمُرغريت:

ولكن ساعتى؟

مرغريت:

وضعتها على الطاولة. (ينطلق هنرى الى الطاولة) يا مؤنس، لانك

بدوت عظيماً، فاننى ادعوك لتناول الغداء معنا في شافيل.

(تومىء باشارة مفهومة لراؤول).

راؤول:

هذا صحيح كل الصحة. مؤنس ايها الفاضل، ستمرغ على

العشب الناعم.

هنرى، منهمكاً في البحث.

لست واجدها. هل قلت انك وضعتها على الطاولة؟

مرغريت:

او على الكرسي، فلم اعد اعرف.

مؤنس:

ينبغي لي الانصراف لاجل هندمة نفسي.

هب اني سايكى؟ هل رأيتني منغمساً في الملذات؟ مرفاً مبدراً،
لاعياً لعبة النومينو مثلك؟ ان لذتي الوحيدة هي القهوج في منزلي
للعمل. وكانت لي ساعتي التي صحبتني صحبة صديق... وها
هي قد ضاعت!

مرغريت:

صبراً... تذكرت الان!... لقد وضعتها سهواً في جيب
ردائك.

مؤنس، على حدة:

آي!...

هنرى، منفضاً على مؤنس متزعجاً الساعة من جيب الرداء، ملوحاً
بها في اقواه. ها هي ذي! ها هي ذي! (يقبلها ويرقص). زجاجتها
عظيمة. ساضع لها زجاجة اخرى! مامنى هذا؟ لقد ملكتها.

(يمضي الى اليسار).

مؤنس:

ردى على نقودي اذن.

مرغريت:

اي نقود؟

مؤنس:

هل كنت تعتقد اني اشترى هذه الخروقة بعشرين فرنكاً؟

راؤول:

ماشاء الله! لقد كنت تعرف اذن ان الساعة كانت في الجيب؟

مؤنس:

لا أقول هذا.

(تستعيد مرغريت الرداء من يدى مؤنس وتضعه على كرسي على
الجهة اليمنى).

مرغريت، عبط السلم بين هنرى وراؤول:

ماهي فكرتلك حول الموضوع، ياسيد راؤول؟ حول هذا المسكين
مؤنس الذي يدعي انه من صفوة الناس الشرقاء!

راؤول:

ليست هذه هي ضربته الاولى. لقد سبق ان نسبنا ليرة ذهبية في
صدره...

مؤنس:

ليس هذا بصحيح: لم يكن فيها سوى خمسة فرنكات.

راؤول:

اتفقنا. انا اشهدك على ذلك.

(يمضي الى اليسار).

وجبهة شمس صغيرة من الميتا الزرقاء تعودت عليها. كانت ساعتي
اخيراً. ساعتي المسكينة!

(تتابع مرغريت كافة حركات مؤنس لتسته عن شبل الساعة من
جيب الرداء).

مؤنس، على حدة:

رغيتي شديدة في التملص والغراو.

راؤول، هتري:

كيف حالك الان؟

هنرى:

حالي... لم تعد الي ساعتي.

مرغريت:

اعني على البحث عنها، يامؤنس.

هنرى:

آه! اجل، لن نجدتها، قضى الامر!

(يجلس على اليمين والكتابة بادية على ساري وجهه).

مرغريت:

يتخي ان تكون قد طارت.

مؤنس:

سرفت! ولكن من سرقها؟

لم يدخل هنا احد.

مرغريت:

قلت طارت؟

راؤول:

ذلك اقرب الى الواقع. ولكن هنرى يبدو وكأنه تكل ابنه البكر.

(مؤنس يواصل محاولة الفرار. ومرغريت تتعلق بتلابيه).

هنرى:

اهزأبي اذا شئت. لقد احببتها. لقد اعجبت بها طويلاً وهي على
كائنون جدتي. في الخروقة الخضراء حيث تنقد اروع نار. ثم اعرف

آنذاك مامنى كون الانسان فقيراً، كنت لعب طوال النهار في ركن
امام هذه الساعة. يجيل الي انها كانت ترمفي بنظراتها الخادثة. لقد

انقصن زمن القطاثر والسرر الوثيرة الدافئة... وساعتي تذكر كل
هذا، ومقطعاتها كانت تحدني بخفوت...

مرغريت، على حدة:

تؤلمي حالة هذا الفنى السريرية؟

راؤول:

حببك! حببك! هل في نيتك ان تبكى؟

هنرى:

مرغريت:

آه! مؤنس! ماكنت انصور ان هذا الأمر يحصل عنك.

هنرى:

لقد ابتز الشقي قطعتي الذهبية! وكم نشيت لابتزاز ساعتى! مؤنس:

أؤكد لك انى بخصوص الساعة كنت اجهل. . . اما عن الخمسة

فرنكات، فقد فعلت ما فعلت مزاحاً، او بالاحرى لتلقينك درساً في

النظام. . . ذلك لاننى انظر اليك نظرتى الى اولادى كما هو شأنى في

كل تصرفاتى. . . وعجز في نفسي ان اكون موضع رية امام سيدة وانا

في هذه السن العالية!

مرغريت:

لاتيك، ايها التيبيل مؤنس، لاتنا لن نخير الشرطة.

هنرى وراؤ ول:

هنرى:

فلنماتقها!

مرغريت:

اما المعانقة فلا، يا اصدقاى. نحن جارة وجاران. ولكن الحرمة

باقية بيننا. ارتدوا ثيابكم ولنرحل! على انكم انتم الذين

دعوتوني، وانا المتفقة، دون ملاحه. (تمر بجوار مؤنس). حسناً

يامؤنس المسكين، للخداع خداع ونصف!

يدنو، اثناء الكلمات الاخيرة رلاؤ ول وهنرى من الرداء الذى علقت

مرغريت على قفا الكرسي. يمد هنرى اليد اليسرى، وراؤ ول

اليد اليمنى وهما يرمقان مرغريت. يبحثان لحظة عن الرداء

الآخرى، ثم يلتفت كل منهما الى الآخر. الرداء مشقوق شقي من

الظهر.

راؤ ول:

انها غلطتك. لانك لن تكف عن التزميل بهذا الرداء!

هنرى:

حسناً، ممتاز، لن نتساحن بعد اليوم على هذا الموضوع. (يقذف

راؤ ول وهنرى بقطعتي الرداء الى مؤنس). احتفظ لنفسك بالرداء

يامؤنس!

مرغريت:

هنا فتى يجب رتقه! ولكن لنرحل والا فالتنا المركبة.

جميعهم:

فلنرحل! فلنرحل!

الغنة الختامية

العنوان: هذه الطالبة المرحه.

الطلاب:

ليس لدينا عمل خطير، ولا أوقات فراغ نصلح للفرام! فلا ينبغي

ان نخرج يوم الاحد: لأن الله لم يخلق الا احداً واحداً كل ثمانية

ايام.

حينما يشدنا هدف واحد خارج عنا، حيثنأ فقط، نتفص الصعداء، لأن

الاختبار يعلمنا أن الحب لا يتحقق بأن ينظر كل منا إلى الآخر، بل أن

نتنظر، معاً في اتجاه واحد.

سان اكر ويري

فصلان من رواية

الثعبان الذهبي

بيرو الكريا

ترجمة : صفيحة عبد الحميد

ولد في عام ١٩٠٩ في بيرو، وعندما كان في الثالثة من عمره انتقل والداه الى مزرعة على ضفة نهر مارانون وهناك سمع لأول مرة بالحكايات والاساطير كما يرويها الناس في بيرو.

وفي السابعة من عمره ارسلوه الى مدرسة في مدينة تروجيلو وكان أحد معلميه الشاعر الموهوب سيزار فاليجو، وفي عام ١٩٣٠ دخل الجامعة، وفي عام ١٩٣٤ في تشيلي عمل كصحفي وكانت، روايته (الثعبان الذهبي) هي إعادة كتابة وتوسيع لفصته (الطوف) التي كانت قد حصلت على الجائزة الأولى في مسابقة للقصة قد اقامتها دار نشر في تشيلي. وفي عام ١٩٣٦ تدهورت صحته فدخل مصحة لعلاج مرض السل حيث بقي هناك لمدة سنتين، وخلال فترة نقاهته كتب روايته الثانية (الكلاب الجائعة) التي حصلت على الجائزة الأولى في مسابقة قام بها ناشرو في سانتياغو. وفي ١٩٦١ نالت روايته (عالم واسع وغريب) جائزة قدرها (٥٠٠٠) دولار امريكي لأحسن رواية لكاتب من امريكا اللاتينية من دار النشر فارار وراينهارت في نيويورك. كما ان الكاتب قد اسهم في التدريس في جامعة بورتوريكو. وفي هذه الترجمة دراسة عن رواية (الثعبان الذهبي) وفصلان منها المعنونان (الخارج على القانون) و(كوكو).

حول رواية (الثعبان الذهبي)

بقلم / هاريت دي اونيس

ويونيدراس، بورتوريكو

إن نهر (المارانون) هو بطل الرواية الحقيقي في كتاب (الثعبان الذهبي). إنه يجري تجاه الشمال الشرقي متحدراً من الجبال العالية في بيرو، ثم تصب فيه روافد متعددة فتزداد مياهه، وفي البرازيل تتصل به أنهر أخرى تابعة من الشمال لتكوّن نهراً هو أضخمها جميعاً: (الامازون) أو دام المياه.

وقد اخترنا كلا من هذين الفصلين لما يمتعان به من التكمّل القصصي ومع انهما فصلان من رواية لكنهما يبلو ان شبه مستقلين.

لقد سجّل التاريخ اسم اثنين من بين العديد من الرجال الشجعان الذين تحدوا النهر بقروتهم، وهما: (فرانيسكو دي أوريلانا) و(لوب دي أكيس) وقد شارك كلاهما في غزو بيرو مع فرانيسكو بيزارو. لقد شارك أوريلانا الذي اكتشف مدينة كوكويل - في البعثة التي نظّمها سنة ١٥٤١ قريه الوزالوبيزارو-

لم يتفق المؤرخون على الشخص المريك (لوب دي كيب)، ورأى البعض أنه كان مجنوناً أوروبياً بدون مبدأ، وشرب من البعض الآخر فقد رأوا فيه رائداً للاستقلال الأمريكي لأنه هذا سلطة فيليب الثاني، وفي رسالة تحدّ أرسلها إليه أعطى الحق للملكي الأراضي الجديدة في حكم أنفسهم. وفي عام 1559 كان هو أحد الذين رافقوا (بيدرو دي اورسوا) في بحث آخر عن (الديورادو). لقد أبحر الفريق في نهر هو الأكا ومنه إلى نهر (مارانسون). ولم يمض وقت طويلاً حتى بث لوب دي كيبهم بمكره وحيلته. لخلاف النزاع بين أعضاء الجماعة وخلق بينهم الأسياء ثم قام بقتل بيدرو دي اورسوا وترأسهم ثم انحدر إلى الصارانون ثم الأمازون. وقد سمي جماعته أنفسهم المارانوبيين نسبة إلى النهر الذي أبحروا فيه. وبدلاً من الاستمرار حتى المحيط الأطلنطي من طريق نهر الأمازون فانهم وصلوه بتابع (كاسكيير) وجداول (اورينكو) ثم نزلوا إلى فنزويلا وهم يهبون ويقتلون حيثما ذهبوا. لقد كانت سلطة الملك قوية لأنهم فتم أخيراً محاصرة العاصمة المنعزدة وسحقها من قبل قوة إسبانية. لقد هجره المديبله من رجاله أما بسبب قسوته أولخوفهم من المصير الذي ينتظرهم كعصاة. لقد تم تطويقه وإطلاق النار عليه في البيت الذي احتجى فيه، وكان قد طعن ابنته وقتلها كي لا تسقط في أيدي أعدائه، وقال عن الطلقة الأولى التي أخطأته: (إطلاقاً رديئة)، وقال عن الثانية وهو ينفذ من اثر الجرح الميت: (إطلاقاً جيدة).

لقد تركز وجود قوم من نسل إسباني هندي عرفوا باسم جولوز (CHOLOS) من كالمار حول هذا النهر الهائج الذي وصفه الكاتب (الكريما) في هذا الكتاب (الشعبان الشعبي) ذي الروح الملهمة والرقيقة والمليئة بالألوان. إن النهر هو صلتهم بالعالم ومصدر معيشتهم، فعليه يتنقلون في عملهم كتنوية يتنقلون المسافرين والماشية ويحملون منتجات أرضهم الخضراء إلى الأسواق والمعارض حيث يجدون أيضاً لهوهم وحياتهم ويلتقون بممثلي القانون، وهي تجربة غير سارة دائماً، وبدلاً من العدالة والمساواة على طريقة الأجناد حيث إن كل مجتمع كان حلقة في سلسلة من السلطة تؤدي إلى عرش (الانكا)؛ وحيث كانت

وهو أخ غير شقيق لفرانيسكو. للبحث عن مملكة الديورادو الجرافية وعن بساتين القرفة المزعومة. لقد تم تحضير بعثات قليلة بعناية فائقة وتفكير مسبق إلا أنها مع ذلك صادفت مصاعب جمّة، لأن معظم الهنود الذين تم تدريبهم لآداء واجباتهم في كيتوقد مرضوا أو ماتوا حين نزلوا إلى الأراضي الاستوائية الرطبة، ومثل ذلك حدث لعدد من الأسبان. إن منطقة الغابات الحرجية الكثيفة تجعل استعمال الجياد مستحيلاً، كما نفذت سريعاً التموينات الكثيرة للجماعة. واستناداً إلى ما تقدم فقد تقرر بناء قوارب والأبحار بها إلى أسفل النهر الذي اتبعوه أملين أن يجدوا الأراضي الغنية حيث الغذاء الوفير، التي أخبرهم عنها الهنود المقهورون. وربما للتخلص منهم - قطعوا الأشجار ونشروها وانتزعوا السامير من كل نعل للجياد، وصنعوا الأشرعة والريّات من الاغصان وجنود الجياد. وبعبقرتهم الخاصة صنعوا مركباً شراعياً ووضعوه عند نقطة على نهر كوكا الذي سمّوه (إلياركو) أي القارب. كان (أوريبلانا) هو الذي ترأس المجموعة ورافقه صاحبه (فرانيسكو جاسير دي كارفاجال) الذي كتب وصفاً عظيماً عن مخاطر الرحلة والستين رجلاً الذين اشتركوا فيها. لقد انحدر مع النهر وكان قد رتب أن يلتقي بيزارو في الموعد بعد اثني عشر يوماً. لقد كانت تلك هي آخر مرة رأى فيها أعضاء البعثة أوريبلانا أو القارب.

ولا أحد يدري حتى الآن ما إذا كان لم يستطع اللقاء ب(بيزارو) في الموعد أو إن نزع التمرد التي كانت تصاحب الأسبان الغزاة قد قادته لأن يقرر القيام باكتشافات حسب هواه. (لقد اتهمه بيزارو بتهمة الخيانة إلا أن المحاكم الإسبانية برأت أوريبلانا منها)، وقد أوصلهم نهر كوكا إلى نابو ومن ثم إلى نهر مارانون الذي أبحروا فيه لشهور عديدة قاسوا فيها الجوع والمناقشات مع الهنود والصعوبات الملاحية من كل نوع حتى وصلوا إلى أكبر نهر لم يروا مثله سابقاً فاطلقوا عليه اسم (الأمازون) لما تخيلوا فيه من نساء محاربات شبيهات بالمتنوشات على النصف القديمة. وأخيراً وبعد ثمانية أشهر تقريباً بعد الاقتلاع دخلوا المحيط الأطلنطي من مصب النهر قرب مدينة بارا الحالية. لقد أبحروا في النهر من أقصى أعالي المياه إلى البحر المفتوح، وبذلك كانوا أوائل الرجال البيض الذين قاموا برحلة كهذه وربما الرجال الأول على الإطلاق.

مخاطباً دون مانياس الذي ابتلع النهر اينه. «الثفت العجوز الي، وحاجني بنظرة جاءت من اعماق القرون السحيقة، وقال: وهكذا هو النهر. ان محاولة اخذ احسن ما فيه يعني الموت لنا في بعض الاحيان، ولكننا لانهرب منه لأننا رجال وعلمنا ان نواجه الأمور على علاتها»

ليست القسوة مقتصرة على النهر فالارض ممكن ايضاً ان تكون فاسية. ان مهندس المناجم الشاب الذي تزح من (ليما) محملاً بخطط لاستثمار المناجم في المنطقة ولجلب التقدم الى هؤلاء الناس الذين ينظر اليهم كجهلة الذين رغم ذلك - كاد وجودهم البسيط المتناغم ان يصرفه عن هدفه، يموت قبل ان يحقق أباً من مشروعاته بلدغة حية صفراء صغيرة او بلدغة من الثعبان الميت (انتبوا راكنا) أو من لدغة ثعبان ذهبي آخر كما لو انه يتأمل في لحظات قليلة قبل حادثته المأساوية: «هنا، الطبيعة هي القدر أو المصير».

ان (سيروالكريا) شاب من مجموعة الروانين الموهوبين الذين اتجهتهم امريكا اللاتينية في العشرينات من القرن العشرين، ومنهم ريكاردو جيرالديس من الارجنتين، ورومولو جاليجوس من فنزويلا، وجوزيه اسناسيوريغرا من كولومبيا، وجوزيه لينزوريجو وجورج امادو من البرازيل، وآخرون غيرهم. ان هدفهم الفني كان اكتشاف واقع أرضهم واناسهم والتعبير عنه. ان عالم المارانون معروف من قبل الكريا بحميمية كما يعرفه النوتي الذي حكى لنا عنه الكريا نفسه.

لقد ولد الكريا في الرابع من تشرين الثاني ١٩٠٩ في مزرعة بمقاطعة هوما جوكو، وعندما بلغ الثالثة من عمره انتقل والده الى مزرعة اخرى في المقاطعة نفسها وعلى ضفاف المارانون تعود ملكيتها الى جده. وكان لداته اطفالاً مثل اولئك الذين وصفهم في كتابه، ومن اقواء الخدم وعمال المزرعة سمع الحكايات التي رواها والاغنيات التي تذكرها. وقد كتب - ولم انس الحياة التي عشتها هناك ولانجاري وأنا في رحلاتي في الاراضي المرتفعة الخفيفة الهواء ولا المعاناة التي رأيته بعيني ولا القصص التي

واجبت كل انسان وحقوقه محفوظة ومصانة خلال قرون، وبالاخص منذ استقلال البلد، فان الحكومة قد اوجدت للتدخل في طرقهم الشريفة ولجباية الضرائب منهم، وتسوقهم للخدمة العسكرية وللتضامن مع مضطهديهم، وعندما كانوا يعلنون العصيان فانها تطاردهم وكأنهم شقة الثمن.

ان جميع ما أشير اليه في (الثعبان الذهبي) يصبح اكثر وضوحاً في رواية الكريا الثانية (الكلاب الجائعة) التي تصف حياة الرعاة في النجود، أو روايته الثالثة (عالم واسع وغريب) فهي ملحة. وبخلاف ما في الرواية الاخيرة فاننا نجد في (الثعبان الذهبي) نوتية كاليما ليسوا هنوداً، وانما هم خليط من الدم الاسياني والهندي وقد جلبوا الى الهند - اضافة الى الايمان بالقضاء والقدر والرضا والصبر - اعتداد اجدادهم الاسيان بانفس وعدوانيتهم. ويطوف هش من خشب البلزا ويمهارتهم وشجاعتهم ركبو النهر العظيم كأنه فرس، ملتقن بكل اهوائه، متفوقين على تيارته الخادعة وغلبوه سرعة وساووه مكرًا. «اضعف الطوف من بناء هش، وهو يطفو على المياه الهادرة وكأنه يطفو على المخطر نفسه. انه يحمل حيوات رجال وديان (المارانون) المجازفين بانفسهم».

انهم يتحدثونه كما ورد في اغنياتهم:

يانهر المارانون، دعني أعبر،

انت قوي وجبار،

ولا تنسأح ابداً.

يانهر المارانون، لا بد أن أعبر

انت لديك مياحك،

وانا لي قلبي.

هذه هي كلمات الرجال ذوي القلوب الشجاعة في العالم باجمعه وهي تذكرنا بكلمات (جون هنري) الرجل الذي لوى الحديد واقسم:

ان من يسمح للبخار ان يسقطه أرضاً

فانه سيموت ويده المطرقة

ان الخصم يستأهل احترامهم ويستحق اعجابهم. «كان هناك خلاص شجاع» هكذا يقول الراوية لوكاس في إحدى المناسبات

في مسابقة وعامها ناشر آخر في سانتياغو كما ان رواية (عالم واسع وغريب) قد نالت جائزة اخرى وهي تقدم نظرة باتورامية واسعة جداً عن بيرو وتركز على المجتمع الهندي في رومي (Pachacuti) بما في ذلك حياته ودماره وتشتت اعضائه أو افرادة .

ان هذه الروايات الثلاث التي تضمنت عهداً من عهد بيرو توضح الى ظهور الاراضي الخلفية والمقاطعات في المشهد الادبي الذي كانت تسطر عليه (ليما) حتى ذلك الحين ، التي كانت بعيدة ريحياً من باقي ارجاء القطر ومشاكله ، فلا تلب سكان الريف هندو أو خلاسين لم تكن العاصمة الجميلة التي تحكم القطر ونشر القوانين تعني الاشياء قليلاً أو لا شيء . وكما غير أحد الشخص في (العالم واسع وغريب) بقوله : «ليما هي حيث يوجد السجن» ، وكان الكريا هو الذي يتحدث بلسان الهندي ماشه في (الكلاب الجائعة) : «ان الكلاب الجائعة هي نحن» .

ان الكريا كاتب اعظم من أن يفيل ان يكون احتجاجه ضد الاعداء والاهمال اللذين يروح تحتها مواطنوه مجرد قنوات اجتماعية محاصرة بلحظة من التاريخ . فهو مثل سلفه الادبي - جاركيلاسودي لانيجا - الذي كان خلاصاً وابناً لأحد الفاتحين وإمبراً من الانكا الذي لنا في كتابه (تعليقات ملكية) صورة لانسى عن إمبراطورية الانكا ، ولذلك فان كتب الكريا تقف كزوجة وتقدير لشجاعة مواطنيه واحتمالهم واستقامة رأيهم حينما تختفي الظروف التي اجبرته على دفع احتجاجه .

لقد خلق عالماً مأهولاً بكائنات تجمع بالحياة بأثرها وافرأها . بتطلعاتها واختلافاتها ، وجميعها مخضبة بالشعر الذي ينبع عاطفة استعادت ذاكرتها بهدوء .

وعندما عدّ التقدم عبء المارانون المعربد وضحت السنوات لتمتص مياهه الخداعة واختفى النوتية من كاليمار وانجزت اعمالهم فان رواية (الثعبان الذهبي) ستظل شاهداً على الايام التي كان - النهر يجري فيها طليقاً وشجاعاً لا يكبح جماحه الا الرجال الجسورون .

سمعتها . كان والداه هما معلمي الاولين . ولكن شعب بيرو باجمعه صهرني نهائياً مثله ، وجعلني افهم احزانه وافرأحه ، وعظمت مواهبه في الذكاء والثبات التي نجوهمت ، وقدرته الخلاقة ، وقدرته على الاحتمال . وعاش في المزرعة حتى بلغ السابعة فاسلوه الى مدرسة في مدينة تريجيلو . وكان أحد معلميه (ميراز فاليجو) ذلك الشاعر الممذّب الموهوب الذي أوصل الى طلابه الموهوبين مثله بعضاً من عطشه الملتهب للعدالة الاجتماعية .

لقد لاحظ الناقد لويس اليرتوسانجيز - وهو من بيرو -

ان العقلية في بيرو قد تلت بين عامي ١٩٢٠ - ١٩٢٤ سلسلة من الضربات انرت بشكل عميق في العناصر الشابة . لقد حصل تعاون حميم بين العمال والطلبة من خلال جامعات الشعب . واصبح الجنود هم النقطة البؤرية فيما يكتبه كتاب بيرو . ورغم اهتمامهم بالاعتبارات الجمالية فقد تركّز اهتمامهم على المشاكل الاجتماعية ، واصبح الشعر والثر سلاحين في النضال . ومن هذه المجموعة من الشباب جاءت اعظم الانجازات في الكتابة الثرية لهذه الفترة : حفنة من كتاب القصة بنية الاتجاه الى كتابة الروايات امثال : (الثعبان الذهبي) و (الكلاب الجائعة) و (عالم واسع وغريب) لسرو الكريا .

وفي عام ١٩٣٠ دخل سيرو الكريا جامعة تريجيلو لان مشاركتة في النضال ضد الديكتاتورية التي كانت تحكم بلده منته من اكمال دراسته . وكان أحد المؤسسين لحزب (ابريستا) في تريجيلو وقد سجن في مناسبات مختلفة لنشاطاته السياسية حتى نفي الى تشيلي عام ١٩٣٤ ، وهناك حصل على معيشة غير مضمونة كصحفي وكاتب . واحدى قصصه القصيرة (الطوف) قد اُهدت كتابتها وصمها لتصبح (الثعبان الذهبي) التي نالت الجائزة الاولى في مسابقة الرواية التي اقامتها دار نشر ناشيمنتو في سانتياغو في تشيلي .

ان الكفاح السياسي الذي خاضه وصرامة السجن والنفي قد انهكت صحته فدخل مصح السلولين عام ١٩٣٦ ، وبقي هناك لمدة ستين ، غير ان فترة النقاهة لم تكن فترة خمول إذا اثمرت روايته الثانية (الكلاب الجائعة) وقد نالت هذه أيضاً الجائزة الاولى

وذاًت ليلة ، نوقف حصان فدام بيتي وشخص مارتجل وطرقي
بابي .

الخارج على القانون

- (هي ي ، ستان)

كان ابي قد مات منذ عدة اعوام ، وهنا شخص يعتقد انه مازال
حياً . من تراه يكون ؟ لقد تكلم بصوت عميق واضح ونادى :
(ناميج Namiage)
اجبت وانا انهض :
- (دقيقة لاغير ، يارجل)

لما فتحت الباب كان هناك رجل واقف لم استطع ان اتين
الحدود الخارجية لقامته ولا ملامحه . كان الظلام يحجبه .

- (هل كابو وناميج هنا؟)

- (لا ، لقد ماتوا منذ وقت طويل . انا لوكاس ، ابنيهما)
وضع على كفي يداً سيكة ثقيلة . كان هناك شيء ودود في
لسه .

- (لقد عرفتك حين كنت صغيراً ، وانت لاتملك حتى اليوم ادراكاً
حسناً ، والان انت رجل . . هل تستطيع ان تدعني أبيت هنا؟)
- (بالطبع)

- (حسناً اذن ، سأترك لحصاني العنان . هل الجرن مازال هناك
عند ذلك الجانب كما كان سابقاً؟)
- (نعم ، انه هناك)

انزل الرجل سرجه بسرعة وقاد الحصان بعيداً ، وفي الوقت
نفسه كانت (فلوريندا) قد بدأت باشعال نار لتدبر له شيئاً ما يأكله
ولما عاد جلسنا حول النار .

كان وجهه صلباً كأنه نحت من صخر بضربات قليلة من
مطرقة . لم تستطع لحيته الشائكة المتفشاة ان تخفي الخطوط
الثابتة لفكّه . ورغم ان هناك كآبة في عينيه الساكتين الثابتين لكن
كانت فيهما نظرة تصميم أو عزم . وقد تدلت خصلة شعر أشيب

انه كساء النهر . لم يكن حادثاً قط يجي ، ويذهب . انه في
لحظة يذهب الى اعلى واد عميق ، وفي اخرى كان يأتي مع
مجرى النهر الى اية مسافة ؟ كم يستغرق من الزمن ؟ انه لن
يستطيع الجواب أبداً . المصادفة تحكم في حياته ، وهكذا
فالزمن والمكان لا وجود لهما بالنسبة اليه لقد سافر حتى وهو في
وقت راحته ، لانه اذا ما توقف فذلك لانه يتعباً ليبدأ من جديد .

انه مخلوق بشري مثلنا جميعاً ، مثلك ، ومثلي عدا كونه خارجاً
على القانون . كان القانون يلاحقه وهريدع نفسه لتموت بوصة
بعد بوصة على ان يسمح بان يمسكوا به ويجلبوه الى المدينة
الصغيرة ، حيث يتركونه يتعفن كقطعة عديمة القيمة من سقط
المتاع في زاوية من سجن ما في الوقت الذي ستجمع فيه كومة
من الاوراق الرسمية على متصلة ما . وعندما يعتبر ملف الوثائق
القانونية كافياً ، سيأخذونه من قلم العاصمة الى (ليما) ، الى تلك
المدينة الشهيرة التي صارت معروفة لسبين : فيها يغيرون
الحكومة ونديهم هناك واحد من اكبر السجون ، ان من السهولة ان
تدخل فيه لكن القلة النادرة تخرج . ثم ما الفرق بين عشرين عاماً
أو اكثر في السجن والموت ؟ وحتى بعد انتهاء المدة المحكوم عليه
بها ، فالمرء سيكون دائماً سجيناً ، لأن على عينه سيكون وشم
القضبان التي جعلت روحه سجينه ، وكبحت شهوات جسده ،
ودمرت اعصابه ، وعفنت عظامه .

وهكذا فالخارج على القانون عرف بما سوف يفعله حين يتعلق
بحياته الحائرة . وجرف النهر صار ارضه ووطنه . لقد حماه
واعلمه ، وطمأنه وقراه أيضاً . والى ذلك المجال البوعر من
الصخور الصلبة ، ويرجع صدى صوت النهر ، وهو على شيء من
البرودة وذو أشجار تحرفها الشمس - كان خشناً وقاسياً وجعل
الرجل قوياً وكبته على صورته وفي الوقت نفسه يحثضه بقوته
الدافئة .

على جيبه تحت قبعة ممزقة من سف النخيل ، واذناه كانتا دائماً في انتباه مستفز في كل دقيقة ، لذلك كانت الضوضاء التي تحدثها فلوريندا وهي تكسر عصا على ركبتيها تجعله يدور بسرعة حول نفسه ، وعندما أدرك سبب الضوضاء ظهرت على شفاه السراوين المضمومتين بحزم ابتسامة باهتة .

قال ، فيما بعد :

- (انت تعرف يا ولد بانني اعاني متاعب من القانون)

- (منذ مدة طويلة ؟)

- (مدة طويلة ، حتى اني لا اذكر طولها الآن . أكثر من عشرين . .)

- (عاماً ؟)

- (نعم)

ثم اخبرني من جيبه رزمة ملفوفة بربطة حمراء ثم بدا الخيط الاسمر والنحاس الأصفر لرصاصات المدس .

سأل فلوريندا :

- (هل لديك قليلاً من الشحم الكريز ؟)

ذلك الرصاصات واحدة بعد أخرى بالشحم . .

- (إنها دفاعي . مامصيري بدونها ؟ لن يحترم الرجل الفقير ابداً الا عندما يستطيع ان يقتل)

لقد انجز مهمته بسرعة رغم حجم يديه ذات العقد .

- (ولماذا كنت خارجاً على القانون لتلك المدة الطويلة ؟)

- (إنها قصة طويلة . انا من هنا ، من كاليمارولواني اعتقد ان كبار

السن فقط هم الذين يتذكرونني الآن . ان اول شيء حدث بصورة

خاطئة كان في المدينة الصغيرة ، حيث كان هناك احتفال في

عيد . ذهب الى هناك لأبيع الكوكه العائدة لي ، وقد حدث ان

شربت جرعتين من المشروبات في ذلك اليوم الكبير من العيد .

وكانت هناك جماعة من كبار المدينة راكية على جواد فاخرة . كان

احدهم راكباً حيواناً ناري الطبع ، ودون اقل اعتبار للناس الذين

كانوا يسيرون في الشوارع وطائي - نهضت وقلت له رأيي فيه . فثار

جنونه وادار حصانه في اتجاهي ، ووطائي للمرة الثانية . هذه

المرة ، حينما نهضت لم اقل له اي كلمة لكنني سببت له جرحاً في

بطنه من القوة بحيث خرجت امعاؤه أولاً ثم وقع منمرغاً بعدها .

وثبتت فيما بعد انه من ملاكي المزارع ، ولاحتفي القانون ،

فاضطرت الى الهروب . تركت هذا المكان . لواتها كانت بعض

المتاعب بين الناس الفقراء اذن لتناموها ، ولما اتمرت اي شيء ،

لكن لان الفئيل (جنتلمان) لن يتساهلوا ابداً . وصر الرمن وانا مازلت

خارجاً على القانون وجاءت شرذمة للقبض علي . ووجدت نفسي

اعدو من على جانب من الجبل لأنهم حاصروني . احدهم - وكانوا

يسمونهم ملازماً - اعتقد بانه سيطر علي وكان يقود بالسيد حين

سبقته في سحب المسدس وتركته ميتاً كحصار الباب . ومد ذلك

الوقت استمرت الاشياء تسير من شيء الى أسوأ . وانا قد جئت تو

من (جكومباي) ، فقد انتابني شعور بانهم في أشرى)

كان قد أنهى عمله واعداد شحم التزييت (الكريز) اليها .

- (ان هناك دائماً بعض الأوغاد جاهزون لادخالي في السجن . لم

يكن لدي اي حظ ، فما ان استقر في مكان واحصل على قطعة

أرض لأزرعها إلا وبصورة فجائية بشمون مكاني ويصبح علي ان

ابدا بالتجارب مرة أخرى . وفي تلك المتاعب مات آخرون أيضا .

وحتى لو قتل احد مالكي المزارع المدنيين فانه يبقى هناك الملازم

والآخرون . انهم الآن حتى يلوموني على جرائم قتل لم اقترفها

أنا . وما ان يقتل اي شخص في أي مكان في الجوار حتى تقول

الشرطة : (انه عمل آخر من اعمال ريبور) وعلى جري كلامهم لا

ادري كم انا قد قتلت . علي بالصبر . .)

نلوك طعامه بمتعة واضحة جداً .

- (آه يا ولدي ، لو انك عرفت كم هو طيب مذاق شيء حار من

بفطينة او من زجاجة ماء . وقد مر بي وقت لم يكن لدي أي شيء .

بؤكل غبر السفرجل الهندي عندما كنت في اعلى الوديان

(الضيقة) .

- (وكم هي العقوبة لخروجك على القانون ؟)

- (اذا حسبنا كل جرائم القتل التي وضعوها عند بابي ، فلن اعرف

كم المدة . . ويمكن اني للآن لم اعرف . . لقد سموني بالقاتل

الصريع . ولكن بقدر ما يتعلق الأمر بضميري ، فلانا لم اقتل سوى

ملاك المزروعة والسلامم واثنين من الخيالة اللذين حاولوا القبض

علي ، وفعلت كل ذلك دفاعاً عن النفس)

واضاف حين ركب الحصان وصار منهياً للانطلاق .
- (اذاً مرّ بكما شخص اسمه ريمون جارا ، ويلقب بـ (بب)
اسمحوا له بالسكنى لديكما ، وسوف اخبره ان يأتي الى هنا)

- (نعم . ان اسم ريمون معروف جيداً)

- (انت ترى ، حتى انا لا اعرف كم عدد الناس الذين يفترض اني قد قتلتهم) .

ولوى فمه بابتسامة .

- (والآن ، الى اين انت ذاهب؟)

- (الى اعلى التلال . لكن من الافضل لك ان لاتقول اي شيء عن ذلك . لقد كنت اسافر كثيراً . انا في وطني عند النهر كأني رجل طبيب من الوادي لقد اخبرتك انني من هنا واريدك ان تعلم بانني كنت صديقاً طيباً لأبيك . اني اعرف البلاد في كل مكان حتى ميناء (بالساس) ، من منبع النهر منحدرأ حتى هوانوكو تفرياً . كان ممكناً ان أجد نفسي مستقراً في مكان ما لكنني لم املك الحظ . وبعد كل شيء ، فهذا وادضيق وهو مكان جيد للاختباء - اذا هبطوا من احدى الجهات استطع ان اعبر الى الاخرى ، انا وحصاني وكل شيء . واذا لم استطع ففي مكان ما ان انحدروا من الجرف الصخري . والنهر دائماً طيب) .

كوكه

كانت الريح وهي تعبر حقل الكوكه تحدث حفيفاً امام كوكي والأجمات تمايل مظهره اعالي اوراقها واسافلها في موجات كبيرة . إنها لعبة لاتنتهي من الاخضرار والشاحب والأخضرار الداكن ، وقد سبب لي ارتفاعها وسقوطاً دواراً وأنا جالس محدودباً على حجر أراقب الغروب . لفتني رائحة شديدة . كانت رائحة عشب الكوكه الذي يجفقه المزارعون الآخرون في سلال من القصب . انه وقت القطاف الا انني لم اكن قد قررت متى أبداً . ارتجفت بدائي وسرت في جسدي رعدة عدم ارتياح قاتلة .

وبعد ان انهي الخارج على الفانسون طعمه ، افترش سقفة الباب ، مستفيداً من بطانياته وحشيات القش التي كانت على ظهر حصانه . وتوقفنا عن الكلام لندعه يحصل على راحته ، وذهبت الى العشة ودخلنا فيها وبعد فترة قصيرة سمعنا نغمة العميق المعتاد وعرفنا انه قد نام .

كان هناك حقل من عشب الكوكه ينمايل في وجه شقائي ، ينمايل كما لو أنه يريد ان يخبرني بشيء ، وجذبت ثمرة الملقح الحمامات القصرية فجاءت تلتقط الثمر الأحمر وتغني الاغنية نفسها التي بود قلبي ان يغنيها ، ولم ادر ما اذا كانت تلك الاغنية الكثيرة تخرج من صدري ام تدخل فيه ، او اذا كان الحمام يغنيها أم انا الذي يغنيها ، فالأمر على حد سواء . وسابقاً ، كنت الأول في قطف الكوكه وتجفيفها ثم تعبثها في السلال وتحميلها على ظهر الحمار لأذهب الى القرية ليبيعها . اما الآن فانا اشعر بالخمول ولم تعد لدى أي قوة ، واذا كان تمايل النباتات يصيبني بالأسى ، ويندو اغنية الحمام الحزينة وكأنها اغنيتي ، فهناك شيء يزعجني اكثر من ذلك . ان عشب الكوكه الذي اعلكه وأعلكه يبدو مرأ دائماً .

وفي وقت مبكر من الصباح وكان الجو لا يزال مظلماً جاء الينا ليقول لنا: الوداع .

قال بجفاف لكن بانخلاص :

- (حسن يا ولدي . ان اسمي هوايجناسيوراموس وانت تعلم انهم يدعونني (ريرو) ومن الافضل لك بكثير ان لاتقول اي شيء حول مجيئي الى هنا ، لأن السنة مهذرة ما جنة موجودة في كل مكان . وكل ما بقي لي الآن لأفعله هو ان اذهب ، واستمر في الذهاب دوماً ودون توقف . اذا ماحدث لك متاعب مع القانون ، استطيع ان اساعدك بطريقة ما)

حين سمعت أحدهم يصيح:
فلوريندا . . . انا . . .

ركضت مع مجرى الجدول خلال فراش القصب، وخرجت من الجهة الأخرى وبدأت أقطع القصب وأنا أتميز غيضاً بمدتي العريضة، وكانت كل ضربة من سكتي تقطع حزمة. كان والدها - دون بانجو - DON PANCHO هو الذي كان قد صاح وأنى ويده حزمة.

- (هل رأيت فلوريندا في هذا المكان؟)
- (هناك شخص ما يغني)
- (إن والدها تريد أن نغسل هذا، أيضاً)
- (لا بد أن تكون هناك في تلك الجهة)

وسألني الرجل المعجوز وهو يحلجني بنظرة مريبة من عينه الصغيرتين الحذرتين:

- (وماذا تفعل أنت هنا؟)
- (جئت لأقطع بعض القصب لأصنع منه مصفاراً . . . فالزملاء في بامبارماكا يرغبون بهذا دائماً)

- (أم م . حسناً أيها الرجل)

ابتعد دون بانجو - وهو يصفر - ويطأ جذور القصب.

ومنذ ذلك اليوم كنت أنا نفسي، ومع ذلك كنت شخصاً آخر شعرت بوحدة قاتلة في كويتي. علكت الكوكه بدون توقف وكانت بالنسبة لي دوماً ذات طعم مر. أكانت فلوريندا خائفة حقاً؟ ألم تكن مندهشة ليس إلا أم أنها قد جُنت؟ إن عشب الكوكه الملطف العظيم للألم جعلني الشعور بالحزن وقد تملك لحمي وروحي خوف خائني. قالت دونا ماريانا ولأبد أن البرد أصابك، ولم يكن باستطاعتي الكلام كسابق عهدي مع عائلة روميرو والخلاسين الآخرين. لقد أصبح وجودي لنفسي فقط ومع ذلك حتى وليس لنفسي فعلاً: فلا أحد.

لقد صار كذلك منذ يوم سعيد أو شقي مثل هذا اليوم. كانت فلوريندا قد أصبحت شقية منذ وقت طويل، ثم بدأت تغني مرة أخرى وكنت - أنا - أول من سمع أغنياتها الأولى.

وذاً صبح كنت هناك حيث ينمو عشب القصب بجانب النهر عند سفح الجرف الصخري حيث يندي الوادي لأقطع بعض القصب لأصنع مصفار فسمعت أغنية صافية تنتشر مثل ضوء الشمس الساطع. استلظفتها. أنها فلوريندا التي بعد أن انجزت غيلها تمرت واخذت تسبح في النهر، وكانت القمصان المثورة على القصب تشاءب بنفسها الرطب.

كانت فلوريندا خشية أرز منحوتة بشكل امرأة وفي الحقول المجاورة كانت الفواكه على الأشجار المثقلة بها ترتفع بركة جنة وذهاباً، واستمرت فلوريندا في أغنياتها كما لو أنها تغني في قلبي وإلى الأبد أغنية الصخر والماء الحي. أغنية النهر.

كان نهر الماراتون يعكس على جسدها الشاب الرشيق زرقته ذات الاتساع غير المحدود، وكانت الريح تهب والقصب كأنه مصفار تعزف عليه آلاف الأصوات. ووقفت فلوريندا هناك عارية، كانت الطبيعة تحيطها موجية بالأعجاب بها، وحتى الجرف الصخري الخشن عدل من حافته كي يراها بشكل أحسن. كان لحمها كالطين الضيغ، وكانت أعضاؤها قوية ويطنّها كانت ذات انحناء رقيقة، وكان نهذاها الطاهران مصقولين وأعددين بالحياة والمطاء نحت ابتسامة مشرقة من شفثيها المكتنزتين. أما ألعيان الشهلوان الكبيرتان المحاطتان بظلال زرق - وهذا ما تصف به النساء في هذه الوديان - فقد كانتا تراقبان بتكاسل اليمين الرشيقين وهما تعبثان بماء أيار الرقراق.

وعلى مهل، تثلث إليها عبر القصب.

وناديت: (فلوريندا) وبصوت لم اسمع مثله من قبل وبفرفة جافلة اتخذت طريقها إلى الضفة وسرت نفسها بملابسها بأفضل صورة مستطاعة. لن استطيع أن أقول أي شيء تشبه نظرتها: نظرة حمامة أم يوم أوفى. كنت أشق طريقني نحوها مثل (الكوجن)

ايها اليوم في نعيمك فان تحذيرك الآن ليس عبثا كان ذلك فراش القصب لأنه يصفر مثل المصفر في الريح . وهناك كان النهر . وذلك كان المكان . وهناك كانت تقف فلوريندا ، مخيفة جسدها عن عيني المتلهفتين لرؤياها ، وهناك ايضا كانت هي عارية وسط المياه التي تبدور جفء في امواجها السود .

(لماذا لاتتحدثين الي ياكوكه؟)

ضبط لساني لفترة طويلة على الحشوة الرطبة المرة ..
(لاترفضها باورقة اسلافي . لاتكوني مريفة تحت لساني تكلمي معي بحلاوة ، بحلاوة خلية النحل والفواكه الناضجة . اخبرني اي انك ابدت المستقل لأبيه ، فلماذا لاتفعل ذلك معي ، وأنا الذي يطلب منك ذلك من الصباح حتى الليل . ومن الليل حتى الصباح دون ان يعمل الانتظار أبدا؟ ام انك قد اجبت بمرارتك وأنا عاصر بالحاسي؟ ولكنني لا أريد ان ابصقك من فمي ، لأنك لاتريدين ذلك بدون شك . .)

هكذا ابتلعت بجانب النهر . هكذا تضرعت الى الكوكه لفترة طويلة .

وفجأة اصاب النمل طرف لساني ثم شعرت بطعم العسل وارتجفت اعصابي وهي تتسلم الرسالة . والان هاهي تتسلم الرسالة . الآن ماهذا الذي يبرغ في المياه ، وجاء ليستريح بينها مثل جثة ومع ذلك قد فاض بالضوء؟ لقد نهض ووقف باعتدال ، ووصل الماء الى منتصف فخذيه . كانت فلوريندا! وهناك وقفت بنهديها العاليين وفمها الرطب وعينها العليتين العظيمتين ، في هائلة من النور . اندفعت الى حيث تقف لاعبة بثقة في الماء ولكنني سقطت وشعرت ببرد ثاقب يخترق اذني الى مخي . وعندما نهضت لم تكن فلوريندا هناك لقد ذهبت اذ أخذها النهر مني ، فالنهر قاطع طريق فلوريندا! فلوريندا! لكن الم الم المرح كان قد غادر قلبي . وزحفت بهدوء خارجاً من النهر ، وقد ارتاحت اعصابي وغبت نازلحماً .

لقد زادت حلاوة الكوكه لكي نريني فلوريندا والنهر قد اخذها مني ، نعم ، ان الكوكه قد اعطتها الي . ان بإمكانني ان استريح بسهولة . لقد جلبت لي السلام . انها ستاتي يوماً ما لتمدحني جسدها مثل حفل بكر .

وفي الليل ، ارعيتي نعيم اليوم . هل انها تنبيء بالموت حقاً؟ بالطبع لا بد ان نموت ، ولكن ليس بسبب ندائها ، والا لكان أهل وادينا قد ماتوا جميعاً ، ولكن حتى هذا المنطق الرشيد لم يساعدني وعندما بدأت جوقة النعيب وددت لولم اكن وحدي . ومن تجاوبف الظلال كانت نذراً مفجعة تهددني ، واليوم كانت تنبهي الى ذلك . لاء لم اكن أود ان اكون وحدي .

وكانت الكوكه مرة ، مرة دوماً .

وظننت احببنا . ان الصباح باسعته المشرقة وطوره الفرحه المزفرقة سيجلب السلام الى نفسي وان السعادة القديمة ستسري في عروقي واكون فرحاً بكوني حياً ، وان ابذر وأحصد ، وان اعبر النهر بين الحين والآخر ، وان اسمع الهمهمة الواسعة للغاية وبخبرير المياه المتدفقة بلانهاية . . لكن عشب الكوكه مر المذاق ، وهو لا يكذب أبداً . لقد مر عبر طريقي شيء ماسي الحظ .

ولكن ربما لا . مالذي لاتعمره الكوكه اللطيفة؟ ان كوكتي تطلب مني ان اكون متبهاً كل لحظة لاغير ، وهي تسمح حياتي بعمق وتستشرف أناثاً تضللني . ان ورقة عشب الكوكه عاقلة وربما تحمل لي ذات يوم انباء سارة فأجد سعادتي مرة اخرى .

وهكذا فكرت بكوكتي ، سائلاً كوكتي المرة ، طالباً منها النصيح أملاً ان تعود حلوة في فمي ، تلك الحلاوة التي كانت معجزة بحد ذاتها .

وفي احدى الليالي ، قررت ان اخرج واتوجه نحو شخص ما . نحو فلوريندا كنت قد تجسست عليها مرات عديدة ولكنهما لم يتبعدا . وحدها . عن بيتها كثيراً . وكل ما أريده الآن هو ان اذهب الى حيث تكون واحملها بعيداً لأنالها وسط الحقول ، ثم اموت بعدها . يقول الناس : «لقد جن لوكاس فيلكاه لكنني لن أبالي . كانت الكوكه مرة في فمي .

(انا ذاهب . اقبليني ياكوكه اوهيها لي . كوني مرشني)

خرجت ونظرت حولي في كل الاتجاهات فلم أر شيئاً غير الليل الضاحم غمزت لي نجمة صغيرة واحدة وهي عالية ، عالية في السماء وبدأت اسير دون ان اعرف الى اين انا ذاهب . فلوريندا! فلوريندا! كان طعم الكوكه مرأ . خدشت الاغصان وجهي استمري

وفي كوخني واصلت العلك، وصار صوت اليوم بالنسبة لي مثل أغنية المطر . تتَمَلَّ في وتخللت الحلاوة ذهني وقلبي ، ودمي وعظامي . لقد صارت كوكتي حلو ولا بد ان شيئاً طيباً سيحدث لي ، وغرقت في النوم . النوم .

ايقظتني زقزقة حادة متسائلة ، وكانت أشعة الشمس تسقط على الغشاء الصغير . كان هناك في البيت طائر أصفر وأسود يلتقط شيئاً من حفية السرج المتدلية من الجدار المصنوع من الفصص .

(أخرج ايها الثرثار المزعج)

خرج الطائر من خلال الجدار وطار بعيداً . نهضت ورأيت ان هذا اليوم يشبه أي يوم آخر . هنا بيبي ، وهناك حفلي ، وهذه كاليمار وذلك هو النهر ، يوم كثيره من الأيام كما كان في البداية ، وكما سيبقى الى الأبد . هجرني حزني وشعرت كما لو انه لم يوجد . مازال لسانني طعم الحلاوة الرقيقة التي كانت في الليل في تلك الحشوة او الكرة المعفوفة بصورة جيدة ، بمعرفتها للخير والشر .

خطوت خارجاً لألقي نظرة على الاسيجة ، وهو شيء لم افعله منذ زمن طويل . كانت الطيور مسحورة وهي تفرغ الغناء من رؤسها . كان السياج بحاجة الى اصلاح ، وكانت اوراق الكوكه قد نمت اعرض والخن . اكبر واحسن وسيكون الحصاد طيباً ، وانظر كيف نما الموز!

وفجأة رأيت فلوريندا منحدره في الطريق الذي يربط بين الاحراج والمروج بجانب السياج . بدأت اتقدم الى كوخني فوصلت اليه في الوقت نفسه الذي وصلت فيه هي . لعبت يداها بضعف شعرها الصفيلة التي كانت ترتفع وتنخفض على نهديها .

- (ان ابي يسأل: هل لديك فلفل حار . ؟)

- (مؤكد يا فلوري ، بالطبع لدي)

راقتني وأنا ارمي السلّة التي كانت موضوعة في الركن الى وسط الغرفة . وتبع عيناها كل حركة اقوم بها ، وقد نملّتها وأنا

افك عقدة الحبل الذي كانت السلّة مربوطة به . وفكرت «إنها ليست مجنونة . والكسوكه قد صارت حلو الطعم منذ الليلة الماضية» لقد اعطتني الكوكه الشجاعة .

سألتها وأنا املك الاوراق الحكيمة :

- (خبريني ، أما زلت تفكرين بروجيه؟)

- (آه ، باللفتى المسكين ، لكنه الآن ميت)

والتمع الفلفل الذي في اعلى السلّة .

- (نعالي وخذي)

افردت تنورتها وبان كاحلاها .

- (انت تعرفين اني احبك كثيراً ، احبك بالتأكيد)

- (انك اذا بدأت بقول الأكاذيب ، يادون لوشا . .)

- (لوشا؟ لماذا تسميني هكذا؟)

رفت التي عيناها واستجابت لي ابتسامتها .

- (اعتقد انه احلى من ان اقول مجرد «لوكاس»)

- (هذا بديع . فقط لوانك احبيني)

تركزت تنسورتها تنهدل وبدأت ترتجف . وضعت يدي على ركبها وكان نفسي منقطعاً حين ادبنيها مني . وانحنى ظهرها تحت ضغط رغبتي .

لقد خضعت في غابة عميقة من الاعضاء والعضلات على نار من حلاوة وشكوى . واختناق وألم حيث الجذور القديمة قدم الانسان قد اخترقت بعضها البعض وتغلّدت باندم .

وبعد ذلك ، انجبرتي - وطيلة الوقت كنت افكر باوراق الكوكه

المباركة - انها حلمت بي الليلة الماضية واننا كنا في النهر .

اخذت الفلفل الحار الى بيتها ذات يوم بعد الظهيرة ، وبعد ان تحدثت مع والدها ، عدت معها الى بيبي . وهكذا أصبحت فلوريندا زوجتي .

انها الكوكه ، هي التي وهبتها لي .

متابعات

من قتل المعجوز كاراغازوف غولوسفكيير ترجمة : غازي العبادي

الصين	مجلة الأدب الصيني
المملكة المتحدة	- أجندة
الولايات المتحدة الأمريكية	- ادب العالم اليوم
النمسا	- الأدب والنقد
ألمانيا الاتحادية	- لتفاس
الاتحاد السوفيتي	- المسرح السوفيتي
العراق	= عالم الترجمة

ترجمة : لطيفة الدليمي	ترستام باول	التأرجح صموداً ونزولاً
ترجمة : محمد درويش	ريمون وليمز	ماهية المأساة
ترجمة : سمير الجليلي		التقويم الأدبي

متابعات

من قتل العجوز

كارامازوف ٩

غولومفيكر

ترجمة : غانزيه العبادي

عن الرواية

يكون عادة مناقضاً لمعنى كلمة (سكريت) أي أنه معنى الجاهلي عميق وثابت في الوقت الذي نرى فيه كيف يختفي بين ثنايا كلمة (سكريت) شيء ما سلبى . . . يذكّرنا دائماً بالشر والمكر والحديعة .

ويسرد أبطال الرواية والمؤلف كلمة (سكريت) في أغلب المواقف، لكن ميتيا يرددها أكثر الجميع . ويمر القاري . يمشات الصفحات المؤلفة من الرواية قبل أن يصل إلى السر الأخير فيها الذي هو أكثر الأسرار تعقيداً . سر الشيطان . ذلك الذي يبدو للكثيرين ، وحتى بالنسبة للشيطان نفسه سرّاً غامضاً . . ومن هنا يتضح للقاري المعنى الخاص لكلمة (سر) أي سكريت ، بالتداول الأوربي . وعلى سبيل المثال : فميتيا كان يترقب «سراً» في حديقة البيت المجاور المؤدية إلى حديقة الجناح الذي يقطن فيه والده المجوز فيودور بافلوفتش . وكان . أي ميتيا . يحرس سرّاً من الأسرار : أنا هنا في السر أترقب واحرس «سراً» وسأوضح لك فيما بعد . لقد كنت أعرف أنه «سر» ولكنني فجأة أخذت أتكلم «بالسر» يقول ميتيا والقلق مسيطر عليه .

أنه يحرس ويراقب «جروشنيكا» اللقيض عليها إذا ما قدمت «سراً» إلى جناح والده الشيخ كرامازوف . لكي تسلم الرزمة ذات الثلاثة آلاف روبل . كذلك أن جلوس ميتيا في الحديقة أيضاً سر . لأن أصحاب البيت والحديقة لا يعرفون بجلوسه ذلك . فهو يصرح بذلك «هامساً» لا ليوشا كذلك نرى أن وجود رزمة النقود المعبئة لديه في «السر» ولم يكن يعرف بها أحد سوى جروشنيكا وسمر دياكوف وهو أي دعري .

لقد اقترح دعري في يوم ما على السيدة اجافيا ايفانوفنا أخته أخي العقيد الذي بدد مبلغ أربعة آلاف وخمسمائة روبل من أموال الدولة . اقترح عليها أن ترسل له (سراً) ابنة العقيد طالبة المعهد المتجربة كاترينا ايفانوفنا ليقضي منها وطره ثم يعطيها المبلغ الذي ضيحه أبوها . . كما أنه أقسم باغلاظ الأيمان بأن الأمر سيظل (سراً) في مكان حريز من أطواء نفسه ولن يعلم به أحد . ويأتيه الجواب من السيدة المذكورة اجافيا ايفانوفنا على شكل كلمة واحدة فقط : نفل ؟

من بين الكلمات ذات المعنى الخاص التي كان يرددها دوستويفسكي في روايته ، كلمة معينة كانت تتردد أمام عين القاري باستمرار وبمعانيها المفردة والمزدوجة . كانت تنبأ إلى ذهن القاري مؤلفة ساخرة ، تلتمع في ذهنه ، أشبه بالشر المتطاهر في ليل بييم . هي كلمة «سر» بشكلها الأوربي . سكريت . . والروسي . السلافي (تايتا) . والكلمتان لها معنى واحد فقط . هو (سر) . لكن معنى (سكريت) يكون محايداً وأما معنى (تايتا) فإنه

بعد ذلك نرى كيف ان كاترينا ايفانوفنا هذه تقدم (سراً) لجنبا ثلاثة الاف روبل كي يرسلها بالبريد الى اجاليا ايفانوفنا آفة الذكر، لكي تحرب بهذه الخطوة نبله وأخيراً كي تملأ جيوب خطيبها بالنفود! لكننا نحرصه على المروب مع غريمته جروشنيكا. اي أن اعطاء كاترينا ايفانوفنا هذا المبلغ لجنبا الذي يفره ويصفاقة مناهية خلال حفلتين اقامهما في منطقة اللهور (موكري) لعشيقته بتلك السرية نفسها ؟ كان يحمل معنيين كما تبين فيما بعد في المحكمة . لانه سرقه ولم يسرقه في الوقت ذاته . وكما جاء في أدلة كاترينا ايفانوفنا التي ناقض احدها الآخر .

كذلك كان (السكرت) و (تانيا) نصف المبلغ الذي احتفظ به دميري في تعويذة حول رقبة الذي لم يميز أحداً به . هذا (سر) . نعم . لان ميتيا بعد حساب طويل مع نفسه ، عزل هذا المبلغ الى جانب كي يستطيع ان يهرب مع حبيته جروشنيكا بنفود كاترينا ايفانوفنا ومن ثم ان في امتلاكه هذه النفود . نفود كاترينا ايفانوفنا يكمن كل عاره الشخصي . وهذا ايضاً (تانيا) لان ميتيا يحس بالعار الذي لازمه وقد عزل هذا المبلغ كي يعيده الى كاترينا ايفانوفنا في وقت ما ، فهو لو اعاده اليها لظهر امامها وحسب فناعته (نذلاً) فقط وليس نذلاً ولصاً معاً كما هو عليه امره الآن ، الآن هولص وهذا ما يجز في نفسه . وهكذا فقد انتصر (السكرت) على (التانيا) . وكما نرى ، ان (ليزا اخوخلاكوفنا) تكتب و(بسريرة تامة) رسالة الى (اليوشا) تحفيها عن الجميع وحتى عن ماما . وهي تعلم كذلك ان هذا سيكون تصرفاً سيئاً اما الآن فان (سرها) بين يدي اليوشا . كذلك نجد لدى اليوشا نفسه سره الخاص لنفسه عنده (حزناً خفياً) من نوع خاص لكون (جشة) الأب (زوسيا) قد تعفت : ولهذا اصاب القلق نفس اليوشا خشية ان يكون هو ، اي اليوشا ، ربما لا يؤمن بالله ولا باليوم الآخر ، وبسبب هذا الحزن الخفي ، نراه ، وهو الشاب الذي كرس نفسه للرهبة بنوي أن يأكل اللحم ويشرب الفودكا ويذهب لزيارة جروشنيكا الغانية . . كذلك نرى سمرد ياكوف كلبي خائف ، يكشف وبسرعة تامة لجنبا - سر - عدد الطرقات على شباك غرفة نوم المعجوز كرامازوف التي تعلن عن

قدوم الغانية اليه وهذا السر ارتبطت فكرة قتل الشيخ كرامازوف عند سمرد ياكوف وكذلك عن الزائر الخفي ، الذي يتحدث عنه الراهب - زوسيا - في سره الخاص . وقد انضغ من هذا السر بانه هو القاتل للارملة الثرية خلال نوبة من نوبات الغيرة والغضب .

وكان جريجوري خادم ال كرامازوف المريض ، الذي شهد ضد ميتيا ، شهادة قاتلة واذ كانت في الواقع غير صحيحة حول الباب الموارب المغطى على جناح الشيخ القليل جريجوري هذا كان قد شرب مزيجاً من الفودكا وسائله سريه قوي جداً ليلة ارتكاب الجريمة . لقد شرب بقايا ذلك الدواء وهو يتلو صلاة معينة وذهب لينام وفي الواقع ، لم يكن الباب موارباً مطلقاً لكن ، السائل (السري) الذي شربه المعجوز جريجوري هو الذي صورته بان الباب كان موارباً . ولذلك ادلى بشهادة كاذبة ، لم يكن هو متأكداً من صحته .

وهكذا ، فاننا لان لم نستفد كل اسرار الرواية ، واذا ما تريتنا الآن وأمعنا النظر في القضية بصورة عامة ، لبدت لنا كلمة (سكرت) مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالجريمة والنذالة والمصروية والجناسة وشهادة الزور والفساد والغيرة والفوضى في كثير من الافكار والمواقف وعلى العموم ان (سكرت) يظل يدور حول جريمة قتل الشيخ كرامازوف - حول هذه القضية التي هي من قضايا الشيطان بالذات .

وفي الحقيقة عندما نقول هناك (سكرت) او (تانيا) فهذا يدل على ان هناك معنيين فيهما شي ايجابي والاخر سلبي ولكي نصل الى هذا السر علينا ان نفحص في اعماق فصلين اخرين من فصول الرواية حيث بالكاد يطل علينا (السكرت) برأيه أشبه برأس سلحفاة عندما تطل به للمحطة ثم تخفيه داخل ترسها ان هذا الشيء هو (السكرت) او (التانيا) الخاص بميتيا . ليس ميتيا حسب ، انما هو (سر) بمجموعة كبيرة من الناس : سر دميري وسر ايفان ، وسر كاترينا ايفانوفنا هذا السر لم يامر (هو) (سنعرف فيما بعد عن هذا ال . . هو) بان يذاع لاليوشا .

السُر الذي يخفيه عن جرونتسكا الذي يحبره وبغذبه ، ويكاد يخرجهم عن طوره الذي يود أن يحبر به اليوشا الملاك الذي يبدو أسمى الانسان . والذي يسببه نراه واقعا تحت رعب عظيم . هذا السُرما هو الا المشروع المقترح من قبل (ايغان) على دمري باغروب مع (جرونتسكا) بعد صدور الحكم عليه ، والهروب لكن الى اين الى امريكا ولكن لماذا يعتبر هذا الاقتراح سراً؟ ولماذا يجب اخفائه عن اليوشا؟

السبب هو ان هروب ميثيا ، انها هروب من المعاناة والعذاب ، هروب من الصلب على الصليب كما فعلوا بالسيد المسيح ، لان الهروب معناه التمرد والرفض للأمر الذي صدر من أعلى أي عدم الإصغاء لصوت الضمير والأصرار على عدم التطهر من الدماء ومن تشييد انسان العالم السفلي . . . الهروب معناه اللجوء الى الرب المطرود من الأرض . وباختصار الهروب معناه عدم الايمان بالله وباليوم الآخر . والأدهى والأمر من ذلك الى اين يكون الهروب الى امريكا بلذ الغش .

ان دمري نفسه يعرف امريكا بأنها بلد رجال طواغيت الصناعة التي لا يحيط بها حصر . ومن هذا طبعاً لا يمكن كشف هذا السُر لاليوشا الملاك لأنه أبداً الى جانب التشديد . بجانب العذاب والتطهر بجانب الآلة واليوم الآخر ان الضمير هو الذي يقف دائماً ضد فكرة الخلاص بالهروب . . . ولكن من الذي فكر بهذه الخطة ومن الذي أمر ميثيا بان لا يكشفها لاليوشا؟

وأنه هو . هو فكر بهذا . . هو الذي أصر عندما كان يأتي لزيارتي وفجأة وقبل اسبوع قنع هذا الحديث مباشرة! يعلن ميثيا لاليوشا في هذه المرة يبدو (هو) الجديد وكأنه ليس (هو) السابق الذي كان يأتي الى ايغان اي (الشيطان) وانما هو ايغان نفسه .

ولا يشك احد في هذا الأمر ، لا القاري ولا ميثيا . وانما الذي يشك في هذا المؤلف نفسه ، وكما يبدو اليوشا أيضاً . فالمؤلف يشك لان طريقة رواية الحادثة كيف ان (هو) ايغان زاره فجأة يذكرنا بشكل عجيب (بـايغان) عندما كان يحدث اليوشا عن كيفية قدوم . هو الشيطان اليه ، وكان اليوشا آنذاك في شك من صحة حديثه

ولهذا ظل يكرر اسئلته اليه : قل لي شيئاً واحداً : أكان أريد بصر على الهرب! ولكن من الذي فكر اولا بهذا الأمر؟

نعم قارئ العزيز من هو الأول الذي فكر بهذا من الذي اوحى لايغان بفكرة هروب ميثيا الى امريكا؟ من هو صاحب هذا السُر كان حديث ايغان مع اليوشا ، تحت مصباح الشارع يدور مباشرة بعد فصل واحد من الحديث الذي يهمننا . الحديث بين اليوشا وميثيا حول امريكا بلد جبايرة الصناعة ولنذكر للمرة الثانية مقاطع من ذلك الحديث الذي دار تحت مصباح الشارع .

- كنت عندي ليلاً عندما زارني (هو) يجب ان تعرف بهذا! هل شاهدته؟ قل الحق! شاهدته ولكن هل كنت تدري بأنه كان يزورني أحياناً؟ يسأل ايغان اليوشا! - من هو؟ عم تتكلم؟ يتساءل اليوشا بدوره غاماً مثلما تساءل ميثيا في حديثه معه :

من الذي فكر بهذا اول الأمر! وكما نرى فيها بعد قليل من الصفحات وبالذات في فصل هو قال هذا ان اليوشا يسأل ايغان مرة اخرى من هو! (هو هذا!) الذي اخبره اي ايغان قبل قدوم اليوشا اليه . بان سمير دياكوف قد شق نفسه! فقد تبين (أنه) اختفى فجأة . لقد خشى من اليوشا وكان هذا الـ (هو) جالساً على الديوان وكان ايضاً (هو) غيباً الى درجة كبيرة وهذا الـ (هو) هو الشيطان بعينه وقد طرده الملاك اليوشا بمجرد ظهوره فقد تبين ان هذا الـ (هو) الشيطان بالاضافة الى كل اعياله السابقة كان قد تبط عزيمة ايغان في ان يتطهر من اذار ان الجريمة بذهابه ، يوم غد الى المحكمة يعترف بأنه هو ، اي ايغان قاتل أبيه المعجوز كرامازوف ، لان سمير دياكوف ارتكب جريمة البشعة بإجاء منه شخصياً!

وهو قال هذا وهو يعرف به! يشكو ايغان لاليوشا ، يائساً! بعد ان اصاع صوابه وفقد كل بداية ونهاية لديه . . ورغم ان اليوشا ، كان يردد لايغان : ليس أنت القاتل ، ليس انت القاتل ، نرى ايغان غير مقتنع برأي اليوشا هذا ، فما الذي حدث؟ حدث مايتي :

ان ايغان الذي رفض بكل غطرسة واباء نراه فجأة يقرر مثل ميثيا الغناء مع جوفة الملائكة ويتعذب ليظهر نفسه باظهار ندمه . وهذا هو

نرايم انسان الاخرة او ميتا ذلك الانسان الذي يهرب الى امريكا -
أي برنارد المحترق - وهذا يستعمل اساليب برنارد للهروب ويتعامل
القاري، ياترى عن اي انسان جديد يدور الحديث؟ ومن هو برنارد
هذا؟

في الرواية يوجد شخصان جديدان احدهما بها يقابل الآخر
وبينهما خصام ابدي على الموت وليس على الحياة احدهما الانسان
الجديد الذي يتكلم عنه ايفان والشيطان وطالب اللاهوت راكيتين -
وميتا - اي الانسان الاله الذي يميز له كل شيء ، الانسان المتكبر
الذي يعرف بأنه غير خالده حتى النهاية ولذا يرفض الثواب والنشيد
الانسان ذو الافكار صاحب الدماغ ذو الاطراف الذي يعمل في جسده
بدلاً من الروح - عصابية - هذا الانسان الذي اكتشف البروتوبلازم

والكيمياء هذا هو برنارد المحترق - اما الانسان الجديد الآخر فهو ذلك
الذي يتحدث عنه الاب زوسيا اي اليوشا وكذلك ميتا الانسان
الذي بحث ثواب، المتفعل الذي يسير نحو سعادته والمستعد لتحمل
كل ذنوب الآخرين هو ذلك الانسان الذي نضمه اعماق ميتا الذي
يرغب في مكابدة العذاب جراء الطفولة المعذبة وبسبب فحشة بريئة
صغيرة تعذب بلا ذنب . . !

نعم اعماق ايفان ايضا مثل هذا الانسان كما يبدو لان عذاب
الاطفال يجعله لا يقبل هذا العالم لانه رأى طفلاً بريئاً يعاني الألم
ولذلك يرفض الهازموني - الانسجام - التوافق في المستقبل - وهذا
الانسان الجديد الآخر قائم ايضاً في اعماق القاتل النائب زوسيا كما
هو قائم في اعماق النبي المعذب ايوب الصابر الذي جاء ذكره في
الكتب السماوية المقدسة الذي لم يحاول الهروب الى امريكا، كما
فعل برنارد المحترق . ولكننا نرى فجأة ان طالب اللاهوت راكيتين هو
الاخر برنارد المحترق ليأخذه الشيطان! لانه يعرف ما هو علم -
الاخلاق - وهو يستعد للسفر الى بين بورك ومن اجل الالتحاق بجامعة
معتها في فرع - النقد - وهذا - النقد - (ميدان الشيطان) ولكن باتجاه
نييل - كذلك نعرف فجأة ان برنارد هذا ما هو الا العالم الشهير
برنارد كلود وهو الكيمياء او العلم بصورة عامة! وقد استعار المؤلف

الشيطان بسخرته لكانه يقترح عليه بدلاً من ان يتلو النشيد، مع
الجوقة، عليه ان يظل عند نقائصه . . او كما يلح ان يهرب اخلاقياً
الى امريكا تلك البلاد التي كان ايفان قد اقترح على ميتا الهروب
اليها .

وهذا الشيطان، هو (أول) من فكر يخطط الهروب الى
امريكا، وهو الذي رسمها لان اليوشا لم يقنع بان ايفان هو واضع
خطة الهروب الى امريكا . وفي كلتا الحالتين السراحد . وهذا يعني
ان الشيطان تدخل في القضية مرة ثانية فالشيطان هو الذي اوحى
لايفان بالفكرة وايفان اوحى بدوره لميتا واذا ما دارت هناك معركة
فانها تكون قد حدثت بين الشيطان والملاك اليوشا وكما هو معلوم ان
الملاك خرج من هذه المعركة منتصراً . لقد كان اعتراف الاخوين -
ايفان وميتا لانيوشا - متطابقاً تقريباً حتى من الناحية اللغوية حول
ترديد كلمة (هو) . مثلاً - (هو، هو من فكر بهذا!) هو الذي اصر
على ذلك! يقول ميتا لاليوشا .

او:

- (هو يقول هذا - انه يعرف هذا!) يقول هذا - انه يعرف هذا!)
يقول ايفان لاليوشا عن الشيطان . والان نكشف السر المشترك لميتا
وايفان وكاترينا ايفانوفنا بالآخرى ، سر الاثنين ميتا وايفان ، سر
الهروب الى امريكا - اي الفرار برفض فكرة العذاب والتطهر
(النشيد) رفض فكرة الاله والخلود . . هذا السر تين بالذات انه من
افكار الشيطان؟ سر الشيطان وكما يبدو ان امريكا ذاتها بلد
طواغيت المال، كما يعتقد ميتا، مرتبطة ارتباطاً كلياً بالشيطان
والمفتاح الى معنى امريكا، هو لماذا بدت امريكا سرّاً من الاسرار؟
الجواب موجود في الفصل الذي يحمل عنوان (النشيد والسر) النشيد
هنا يقابل السر . كما جاء في الحديث بين ميتا واليوشا حول - الاله!
ان مشكلة امريكا سيحلها ميتا بعد المحاكمة هكذا كان صوت
الضمير الاسمي - اليوشا يمس لميتا او كما كان ميتا شخصياً يردد
في نفسه! وبعد المحاكمة فقط عرف ميتا من يكون هذا الاله هو:
الانسان الجديد الذي ولد حديثاً الذي يدين امريكا ويرفضها
ويؤمّن بالله وينشد له اصديق النرايم وسعادته الارضية هي في

كلمة برنارد بدلا من كلمة عالم.

وراكيتين هذا هو الآخر، يجعل في رأسه أفكاراً هي دائماً الأفكار التي تعشش في رأس ميتيا التي اختفت فجأة. راكيتين هذا عالم أيضاً، أيضاً برنارد حسب رأي ميتيا: أخ ما أكثر ما ولد عندنا من أمثاله (برنارد) يتأوه ميتيا بلوعة لأنه يرى في العلم - عدواً خطراً للجنس البشري.

- ماذا يعلمنا أمثال هؤلاء العلماء؟ (أمثال برنارد) انهم يحدوثونا عن وجود أطراف أو زوائد الدماغ البشري، وفي الأعصاب توجد كذلك شعيرات وأطراف سائبة! الخ... ولا نكاد هذه الأعصاب ترتجف حتى ترسم في مخيلتنا صورة ذلك الشبح المرئي أو أي حادثة أخرى! (الحادثة أيضاً ميدان الشيطان) وهذا السبب نرى الإنسان ينضج (يمتلئ وعياً) ثم يبدأ بالتفكير (بسبب وجود زوائد أو أطراف سائبة فيماغه وليس لوجود الروح أو شيء من هذا القيل وما هذا الغباء!) هكذا أوضح راكيتين الأمر لنيان وهذا هو النيان الأول، لأول إنسان جديد. الإنسان ذو الأطراف الذي برز إلى ميدان الحياة (جباراً) مزهواً، بذلك الشيء المسمى (علماً) أو (كيمياء) أو (أوروتو) ولا يؤمن بالله أو حياة أخرى خالدة بعد الموت ويعتقد بأن كل شيء جائز بالنسبة له! لأنه إنسان ذكي بالنسبة للإنسان الذي يجوز له كل شيء - وهذا هو برنارد المحتقر الذي يفضل أمريكا بلد طواغيت الصناعة ونشيد الاعمال السفلى برنارد هذا هو - العلم - الذي يسير دائماً ضد الإله، وضد فكرة الخلود في الحياة الأخرى، وضد صوت الضمير الأسمى: هذه هي أمريكا وفي هذا كل سر - سكربت - أمريكا... غير أن فكرة الهروب إلى أمريكا كانت فكرة أوسر - سكربت - إيفان أو بالأصح فكرة ذلك الذي اسمه - هو - أي الشيطان أذن أمريكا هي مر الشيطان وهذا السبب ترى إيفان أو هو. لم يرض بهذا - السر - عن أمريكا أن يذاع ويتشرع وبالأخص أن يسمع به اليوشا - الملائكة أو اليوشا - الضمير الأسمى. لأن أمريكا تعني الهروب من الضمير الأسمى وربما استطاع اليوشا أن يعرقل عملية الهروب كما فعل عندما عرقل أو أربع طبقة إيفان - الشيطان ذات مرة، التي اعتاد أن يزور يومياً تماماً كما قام إيفان بزيارة ميتيا

بشترح عليه الهروب إلى أمريكا - هذا الملائكة وقف ضد الشيطان مثلاً وقف الضمير بوجه المعلم -.

لا شك أن صبر القاري - قد نقده، أنه يطالبنا بإيضاح هذا اللغز، وإن يكشف أمامه سر هذا الشيطان... فمن هو هذا الشيطان المسؤول عن قتل العجوز فيودر بافلوفتش كرامازوف برأي المؤلف!

والواقع أن المؤلف نفسه يعطينا تفسيراً لهذا اللغز، مع أننا بدورنا عذبتنا القاري - طوال هذه المدة بمختلف اللغز لأن توضيح المؤلف بدون كشف السر سيترك القاري - في سوء فهمه السابق وحزنه. ولذلك بإمكاننا الآن أن نلج في حلم إيفان فيودر فتش لكي نرى أن الشيطان لم يكن مجرد شخصية عابرة. وحديث إيفان ما هو إلا حديث مزدوج المعنى. حديث لشخصيتين تدعيان إيفان فيودر فتش أو لكلا جانبيه معاً، أن إيفان يكون سعيداً جداً، فيها لو آمن إيماناً حقيقياً في واقعية خيالاته، في واقعية الشبح الذي ولده المرض عنده، (ولنؤكده كلمة شبح) الذي يدوله كشيطان فعلاً وليس مجرد هلوسة أو طيف ولهذا لم يثن بهذه الظاهرة ولولثانية واحدة ولا يتقبلها لحقيقة قائمه.

- (أنت تجسّد لي، ولكن تجسّد جانب واحد فقط من جوانبي احساسي وأفكاري لا سواها، للأردأ منها...) يقول إيفان لزياره الليلي ويكرر إيفان كلامه هذا أكثر من مرة!

- عندما اشتك أنا اشم نفسي. أنت - يعني أنا شخصياً - ولكن بوجه آخر. أنت تقول الأشياء ذاتها التي كنت أنا قد فكرت بها من قبل، وليس بإمكانك أن تقول لي شيئاً جديداً... .

أو:

أنت تأخذ عني أسوأ أفكارني ولأمر من ذلك تأخذ أكثرها بلاهة!

أو:

أنت تبدي لي كل الأشياء الرديئة في نفسي التي عشتها وسبق وأن صهرتها في حقبلي ولغظتها مثل جثة متعفنة - لكنك تقدمها لي على أساس أنها أشياء جديدة!

والشي ذاته يكرره إيفان أمام اليوشا! - هو، أنا يا عزيزي اليوشا!

وصفاً مقابل هذا الرجل شخصية المنفى الأعظم - كنفيد لذلك
شخصاً . والشيطان كنسخة موحدة من المنفى الأعظم وضد
ذلك التعيد ذاته!

ولكن عن أي شيء يعبر ذلك الجانب الثاني من إيمان فيودر
فنتس! من خلال شعاع الشيطان الرمزي، القاتل الخفي، للعجوز
كرامازوف! كيف يتفق هذا مع اعتقاد المؤلف الخاص لا يتفق ربما،
مع ما يعتقده به القاري، لأن الذي قتل العجوز كرامازوف حسب
وقائع الرواية، هو سميرد ياكوف ابنه غير الشرعي. ثم الأخرج هذا
الجانب من شخصية إيمان فيودفنتس بنظرية فلسفية أساس تحت
هذه الجريمة ومن أجل غاية مغروسة بقيم وجودها على الجريمة
بصورة عامة؟ ثم ضد من يقود هذا الجانب الثاني الذي يرمز له
الشيطان هذا النقاش الأخاذ وضد أية فلسفة! ولهذا ينفق للقاري، من
أن يتأكد هل حقاً أن الشيطان يعبر عن النسخة المموحة لبيان
نقائص كانت وكل ما أقيم على أساس هذا (التباين) حسب رأي
المؤلف!

هوامش

١ - أن هذا الراوي الخفي هو نفسه روسيا (القاتل) قبل شيخوخته ثم جاءه
اعترافه .

٢ - موضوع الأطفال متعلق تقريباً بكل أبطال الرواية الرئيسيين الأطفال الذين
شاهدتهم ميتاً في الحلم - وميتاً نفسه ذلك الطفل المهمل - في طفولته . وكذلك
الأطفال الأبرياء الذين يتعذبون بلا ذنب كما جاء في اعتراف إيمان الطفل
المقطوع الأصابع - ليذا غوغولاكونا - اليوشا - المذنب الصغير . الخ .

٣ - مصطلح التناقض اخذته دوستويفسكي من وسائل نقد العقل الخالص
لكانت .

تجسده كل وضائقي وحضائقي واحتقاري لشدة كان دوماً يثير في
يشتغري لكوني تؤمن به . وبذلك أرغمي على الإصغاء اليه
وبالتساوية أنه حدثني عن حقائق كثيرة عن نفسي أما الذات! ولو
كان الأمر من وضائقي فأحدثت نفسي بها لهذا أتدري ايها العربي
اليوتسا . كم أود لو كان هو في الواقع - هو - بالذات وليس أنا!

ثم يستمر إيمان حديثه!

لقد لفت عني أشياء كثيرة كان يكذب عني في أشياء كثيرة وقادها
في وجهها لوجه!

ونترك المسألة التي تهم علماء النفس فيما إذا كان إيمان يعاني من
ازدواج في الشخصية أم لا . أن هذا مجرد مستل لاخفاء الواقع عن
القاري . أن مشكلة الازدواجية هذه ليست مجرد مشكلة نفسية
ولها مشكلة فلسفية والقضية برمتها ليست مجرد مشكلة وقوانين
وجهتي نظري متناقضتين أصلاً، وإنما هي مشكلة الازدواجية - والتناقض
حتى أننا نجد في الرواية فصلاً بعنوان: التناقض . لأن إيمان
فيودفنتس كرامازوف ومهمته بدا بذلك متناقضاً ظاهرياً للقاري . ليس
بطل رواية الأخوة كرامازوف حسب، لكنه أيضاً مفكر وبطل
ديالكتيكي - جدلي -

وستظل نحن بدورنا نلاحق الشيطان - القاتل الوحيد للعجوز
كرامازوف الذي اتخذ عباءة السري البعيد في أعماق (تناقض) كانت
الفلسفية وبالذات في كتابه البارز المعروف بـ (نقد العقل المجرد)
ففي هذه الرسائل يوجد سر حقيقي الشيطان السري الذي لا يملك
لذلك التناقض كشفه للشيطان لأن هذه التناقض غير محلولة نه من
حيث الجوهر . ونختصر القول، في هذه التناقض الفلسفية يكمن
(سر) الشيطان بأكمله وليس سره حسب بل سر الرواية كلها وسر
مؤلف الرواية دوستويفسكي ذاته : فإذا ما كان الدنيا للكتيك
(الجدل) الميجلي بشرح عالم (تناقض) كانت إلى طبقات وأجزاء
فإن المؤلف يود، نعم يود، لو لم يجد حل المشاكل الفلسفية فيها! إنما
في البات ما يؤكد تلك التناقض أي في روسيا ذاته واليوشا،

Chinese Literature

Fiction Poetry Art



WANG FENG

الصين

مجلة الادب الصيني

رسوم الفلاحات

Chinese Literature

وقد ردت الكتابة على التازل : ما الرسم بالنسبة للفلاحين، ولماذا يرسمون؟ قالت انها اسئلة لا عمل لها . فهل يسأل احد رجلا لماذا يغني؟ لماذا يشعر بميل للغناء؟ انه عمل عفوي وطبيعي بالنسبة للانسان ولا علاقة له بالاجر او الجائزة اساساً . فمثل ما يقدم الفلاح لصديقه باقة من اجمل وروحه ، كاساً من أجود نبيذه يقدم له أجمل رسومعه . . ولكن إذا ما قنر للمستعرض الغربي ان يفهم بيسر المضامين التي عبرت عنها عناوين الرسوم فإنه سيفتقد بعداً ذا أهمية كبيرة . فدون نوع من الادراك الداخلي العميق والاستبطان لا يمكن ان يستجلي المرء الرموز الكلية ، وبخاصة في الموضوعات المختلفة التي تتكرر في كثير من الاعمال والتي هي المفاتيح لفهم تلك العمل الاعمال ، هذه التخطيطات ، هذه التصميمات والعناصر الرمزية توجد أيضاً في فنون شعبية اخرى ، وبخاصة في الاوراق المطبوعة لاحتفالات السنة الجديدة وفي الاعمال الورقية والزخارف : نباتات ، ازهار ، حيوانات ، حشرات وطيور وسمك وتخطيطات هندسية . انها لغة اخرى للكلام تعمل بموازاة اللغة المعروفة مقننة أكثر ومعبرة عن المضمون الثقافي والفكري العميق الثر في ذاكرة الشعوب .

عرضت في السويد والنرويج ثمانون لوحة من رسوم الفلاحات الصينيات . هذا المعرض اعد ليكون قسماً من مهرجان الحريف الدولي لسنة ١٩٨٦ في باريس . اللوحات التي عرضت رسمتها فلاحات من مختلف الاعمار تصور مناسبات سعيدة ولحظات جميلة من الحياة اليومية : الحصاد ، تزواج الحيوانات ، صيد السمك ، ما يعرض في القرى ساعات اللهو والعمل إضافة الى الاشكال الانسانية والمناظر الطبيعية .

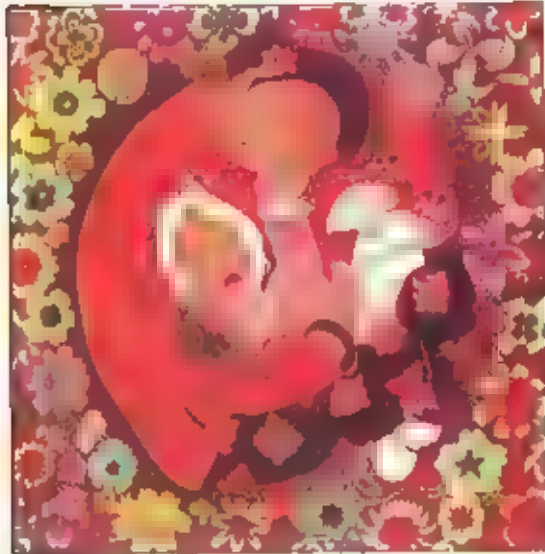
كانت لهذا المعرض ميزتان بارزتان اولاهما ان لوحاته كانت ممتلئة بهويج وفرح الحياة اليومية الواقعية ، والثانية انها نوافذ على موروث شعبي غني ويميد الجذور .

سوزانا برناد كتبت عن هذا المعرض فقالت : انه وليمة للابصار والارواح . وإذا كانت جل رسوم المعرض تصور أحداثاً من عوالم الفلاحين : المعارض ، الحصاد ، صناعة النبيذ ، الاحتفالات ، فهناك أيضاً فهم أوحى به التصور البسيط للحياة اليومية : شبك صيد السمك ، حياكة اللال ، تنظيف البيوت ، زخرفة النعال ، الدجاج بيض ، والاغنام وهي ترعى . . والحقيقة ان اي شيء يمكن ان يكون مصدراً للفن الشعبي إذا ما عبر عن نفسه بأسلوبه ومادته .



سعادة اعظم ٥ كاوجيناي

والادامة، رمز لامتيتها بطول العمر لوالذي زوجها القادم. إن هذه
نوضع تحت الجوارب تحت القدم لنحني السبع، وايضاً لكي
تتضح الزخارف على القدمين حين يخلع المرء نعليه، ويشدد
على الحجر التقليدي المحمي «كانج».
وهكذا فكل لوحة تحتل شحاً بكشف عن المضامين الموروثة
وراءها. الام وابنتها - شانه من



فإذا لم يعرف المشاهد أن العصفور هو بشير للحظ السعيد وأن
صباحاته إعلان عن مسرات قادمة، كيف يمكن له أن يفهم لوحة
«سعادة اعظم» لـ كاوجيناي وهي فلاحه عجوز في الحادية والميتين
من عمرها ومن منطقة نائية اسمها شانكاس؟
وتقول سوزانا برنارد ايضاً:

لأنرى هنا التأثير الحارق وحده ولكن استمرارية وتطور فن
يتسم الى ماض بعيد وتكشف عنه اساليب ومهارات يدوية
اخرى. وكيف يمكن لأي منا أن يفهم لوحة وثنيات طيبة للرسم
جين يتهيروا وهي فلاحه في الثالثة والعشرين وهي تقدم موضوعها
بتشكيلة من «فردات نعال راحة القدم» مما يوضع داخل الاحذية
وتحت القدم، وقد زانتها زخارف متنوعة؟ إن زخرفة واقيت
القدم هذه والتي نطلبها الفتاة أثناء خطبتها لكي تهديها الى اهل
زوجها القادم قبل زواجها، ترمز الى احاسيس الفتاة الشابة نحو
خطيبها وعمها وعمتها القادمين. اما قطعة النقود النحاسية مثقوبة
الوسط، السمكة الحمراء، زهرة اللوتس والتشكيلة الاخرى التي
تهي، جو الانسجام والتعاون المتبادل فترمز الى علاقات الاحترام
واللطف والمحبة والسعادة. إن النعال المزخرفة توحى بالصلاح



عرس في البحر ٥ سم سونج شاول

ويذكر الكاتب ان قصائد المجموعة مدونة الآن في كتاب ملاحظات مكتبة المجلس البريطاني للمخطوطات الادبية الحديثة .

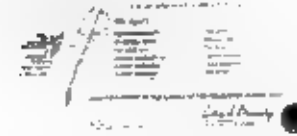
إن هذه الدراسة تشعرتنا بالاحترام العميق لكاتبها أولاً لالتفاتته وثانياً لجدّة الدراسة وخصوصية الاهتمام . . .

واهمية هذا المقال او الدراسة انه يتناول مجموعة شعرية رفضها الناشر ، كما يعترف الشاعر لاركن في حديث مع ايان هاملتون ، وان من بين هؤلاء الناشرين « فيير اندلير » والتي قد يكون خبيرها الذي قرأ المجموعة هو ت . س . إليوت ، علماً بان هذه الدار اصدرت روايته الثانية . يقول الشاعر في ذلك الحديث : « هنالك فترة بين ديواني الاول سفينة الشمال والرايع الاقل انحداعاً . نتجت مجموعة شعرية بعنوان « في قبضة الضوء » دارت على الناشرين والحمد لله لم يقبلها أحد .

WORLD LITERATURE TODAY

Editor: David G. Scott, University of California

The English-Norwegian Bilingual Edition
PAAVO HAAVIKKO



AUTUMN 1984

HOMAGE TO PAAVO HAAVIKKO.
OUR 1984 NEUSTADT PRIZE LAUREATE

العالم ، واعتقد بان جميع الكتاب يدركون بان اختياراً مثل هذا موضوع مستحسن مادام الفن ليس فعالية ممكنة القياس ، كالرياضة . اخيراً الشكر للعائلة التي جعلت هذه الجائزة ممكنة . عائلة نيوشادت . واعتقد بان الجائزة لن تنال كامل ماتسحق من التقدير الا بعد عقود من الآن .

يجب على الكاتب ان يعمل وحيداً . في بلد صغير يمكنه ان يفعل هذا وهو متأكد من ان قراءه قلة وقريريون مكانياً . الكاتب في البلد الصغير وفي منطقة لغوية محدودة ، يكون ضمن حدود ارضه الصغيرة ، حراً . هو لا يستطيع ، وفي الحقيقة لا يحتاج ، الى التفكير بأي شيء أوسع من بيته . يمكن ان يكون حراً من كبر عدد

الولايات المتحدة

مجلة

أدب العالم اليوم

The World Literature Today

الأدب العالمي اليوم مجلة فصلية تصدر عن جامعة اوكلاهاما . تأسست المجلة سنة ١٩٢٧ ويؤامس تحريرها اليوم الاستاذ إيفار أيفاسك . عددها الأخير هذا ، احتفى بالكاتب والشاعر الفنلندي باقوهافيكو Paavo Haavikko لمناسبة نياله جائزة نيوشادت . إليكم نص الكلمة التي ألقاها هافيكو في الاحتفال بمنح الجائزة والذي جرى في جامعة اوكلاهاما :

السيد دويس نيوشادت ، حضرات السيدات والسادة اكثر مما هي كلمة شكر رسمية لجامعة اوكلاهاما لجهودها في التحضير لهذا الاحتفال ، واكثر مما هي تقدير مني . فأنا اعتقد بان على جميع الكتاب تقدير واحترام حقيقة وجود معهد يهتم بمناخية الأدب في

الناس الذين نادراً يستطيع تفهمهم. هو إذن متروك مع بضعة أعذار غير معرض لأن يدمره الحال أو الشهرة أو فقدانها كل ما بقي له هو الحقيقة العارية كيف يرى نفسه، احتماله - والأدب.

سهل عن المرء أن يكتب عندما يعلم أن معنى الكتابة في الكتابة نفسها. في فحص المصادر الدائمة. ونتيجة هذا العمل التي لا فرار منها، هي أن القضايا المهمة هي تلك التي لا أجوبة لها، أو حلول. التي يجب أن تظل أمام السؤال دائماً. أنها تقرر حدود ما هو ممكن وإنساني في القدرة. من خلال الأسئلة غير القابلة للإجابة يمكن رسم العالم باستمرار وبلا نهاية. الأدب دائماً فلسفي ودائماً أخلاقي. هو يسأل ما هو الصحيح في الحساب الأخير. ويعلم الأجواب. ولكنه يسأل ويبحث ولا يتيقن قوانين أو أنظمة اجتماعية ولا تقنية ولا أي عمل آخر.

وعند استعمال كل الأساليب الفنية في العالم، يقدم الأدب شكلاً تنوفاً فيه الأشياء التالية:

سؤال اللاعدالة والعدالة. حركة الأحداث في العالم، والظلام. أنه يوجه الدعوة للقاري، يعطيه فرصة. ولكن القاري قد يتجاوزها إذا شاء. مهمة الكاتب أن يستمر في عمله، في الظلام، في الحركة، حراً، وحيداً، ناعماً. قيمة هذا العمل ليست في كلاسيكيات قائمة، لا تنقير، أنها في أي كتاب متكامل. أنها في العمل اللاتينائي نفسه. في الجهد اللاتينائي ليبقى حراً وغير مقيد. قيل إن الفن يقرب الاسم من بعضها مادامت من خلال الفن يعرف بعضها. كثير من الأصحاب في هذا الاتجاه. اعتقد بأن أهمية الفن الكبرى هي أنه يقرب الإنسان في نفسه حين ذاك يكون أقرب إلى الآخرين مما لو كان يعرف كثيراً من الناس بأسمائهم، وضمن ذلك نفسه.

فكرة أن الفن جسر بين الأمم تسير مع الاعتقاد المتضائل بأن كل شيء يمكن أن يحسد حلاً في المسار الطويل. وأن المشاكل وجدت لكي تحل. المشاكل الحقيقية لم توجد لتحل ولكن لنشاء من وجودها ولننشئ معها في جميع الأقطار وفي جميع الفصول، مادام الزمن يمر ويغير أنماط الحياة.

ليس للكاتب عبود أو اختيار أو المعهد للتوثيق أو الدعم. إن له نفسه وحدها. ولا بديل. كل شيء آخر في المجتمعات المتطورة مضمون تماماً بسان مالياً، يؤمن، مشوق به، وممزول عن الحقيقة. العلم تابع مستعمل تماماً - فلم يبق بديل، إلا الذات، تطلق وتحرر.

يحتاج الكاتب مقدارا من الانتباه والادراك. عليه أن يقاتل من أجل الحصول عليها. في الوقت نفسه عليه أن يقاتل ضد السباح لنفسه بالسقوط في المدرسة، مما يوجب عليه أن يفكر بكل شيء ومن ذلك دخل السنة القادمة. ومع أي استعملت كلمة «كاتب» فأنا لا أريد أن أفرق بين الفاعلية والمعرفة التي ينبغي على كل فرد أن يقاتل فيها. هذه المعركة أيضاً تستمر لمدة حياة واحدة: تبدأ في قضية الوسائل وتنتهي في قضية الوسائل: *It begins in medias res* and ends in medias res. الحرية الوحيدة ذات المعنى هي حرية الفرد. كل الأنظمة تحاول أن تقدم كل الأنواع الأخرى من الحرية، عدا هذه. وكل مجتمع منظم يميل إلى زيادة تنظيمه: يغير، برعي، يجمي ويضمن. كل نظام، بنفس النظر عن أيديولوجيته، يرغب بتوزيع أكبر قدر من الخير على الجميع. لا نظام يعتقد بلا وسع الإنسان أن يمتثل ذلك الخير الوافر. وكل نظام يعتقد بأن جميع المشاكل وجدت لكي نلقى حلاً. هنا مصدر سعادة ودمار مراكز النظم والسياسات على السواء.

بالنسبة لمن ينظر من الخارج، يبدو امريكان مظهرًا رسميًا، تفكيراً أنها تجعل من الحلم رمزاً وهدافاً. أن أجيء إلى هنا كأوروبي فأنا على بينة من أن أوروبا جد شائكة على التعبير قد لا تكون صورة مفهومة، عدا كونها ممزقة وكسيرة. وفلندا زاوية بعيدة من أوروبا، فهي غير مفهومة، أكثر من سواها. أنها إحدى الدول القليلة المحايدة بين الشرق والغرب. الكثيرون يقولون إذا ما نظر فقط عبر التاريخ الأوروبي، يبدو البلد الصغير مكاناً موجوداً خطأ. وفي حالة وجوده، فإنه اثر باق من عصر مضى، حيثما كانت مآثرنا في أوروبا بلدان صغيرة، إمارات متفصلة. أنا لا أحاول بيع أي مفهوم أو وصف للوطن. فقد كان ذلك صعباً على رجال الدولة الأوروبيين وعلى مدى أعمارهم.

كل ما استطيع قوله دون التعرض لخطأ المقارنة، وفي ضوء حكمة التاريخ، أن كان واضحاً أن الفنلنديين ما امتلكوا حلاً لرسم النتائج الصحيحة للثمن الذي تستحق الحرية أن يدفعوه من أجلها. هذه الأمة الصغيرة لم تجد يوماً ثمنًا للحرية. لقد دفعت وحسب، ولهذا السبب تلقت ثواباً مجزياً على حصارها المضحك. في الأخير أود أن أعبر عن شكري إلى أيفار إيفاسك على المهمة الفعالة التي أنجزها كرئيس تحرير لمجلة «أدب العالم اليوم» إذ نقل إلى صفحات مجلته ما كتب بالثلاثين وسبعين لغة. ياسين طه حافظ

LITERATUR UND KRITIK

HEINZ PIONTER: EIN GEDICHT ENTSTEHET
GYÖRGY SEBESTYÉN: ALBONO, AUS EINEM NEUEM
ROMAN

MARIANNE GRUBER: XADDISCH FÜR EINEN
HINTERLIEBENEN, ERZÄHLUNG

BRIGITTE GUTENBRUNNER: SPIEGELGESICHTER,
ERZÄHLUNG

TEXTE EINES H. C. ARTMANN-SYMPOSIUMS IN ZAGREB

JOSEF DÖNNENBERG: BRENNESSELN & ROSEN,
ARTMANN'S METAPHORISCHE SELBSTPORTRAITS

EDUARD BEUTNER: „ALS DIE SONNE NOCH EIN
GRÖßES EI WAR“, MYTHEN, MÄRCHEN UND SAGEN IN
DER PROSA H. C. ARTMANN'S

GERD-DIETER STEIN: „DASS DOCH ALLE WEISHEITEN
TRIVIAL SEIN MÜSSEN“, ZU ARTMANN'S
THEATERSPIELEN

HERMANN FRIEDL: NOVEMBER, NOVEMBER ...
ERZÄHLUNG

RUTH TASSONI: LEA UND IHR SCHWAN, ERZÄHLUNG

MARTIN KUBACZEK: PJM, ERZÄHLUNG

GEDICHTE VON RÜDIGER GÖRNER, WOLF KÖBELE,
ELISABETH DÖRFFNER, SUSANNE STRAUSS,
EDUARD C. HEINISCH

ÖSTERREICHISCHE MONATSSCHRIFT

جيو جيمس: كانت ليمالي الصيف طويلة وحتى في
المواسم الباردة من السنة لم اكن طالباً جاداً. في شهر تموز كنت
اراقب السحب العالية فوق القمر، وفي شهر آب كنت اقوم
بالحصاء الشهب الباقطة، بينما كانت والدتي تنزع شعرها
الأشقر.

اضافة الى ذلك هناك قصص قصيرة لمارينا كروبر، هيرمان
فريدل، مارتين كوباشسك، روت تاسوني. وفي زاوية متابعات
كتب وقعت انظارنا على كتاب فرانس فيمان تحت عنوان «سقوط
الملائكة» صادر عن دار هو فمان ولامب، هامبورك.

يشير الكتاب الى العلاقات القائمة بين تاريخ مطالعات فيمان
الادبية وتاريخ حياته، فقرأ بعنق أهمية كبيرة على اللحظة
التاريخية المهمة لأول لقاء تم بينه وبين جورج تراكسل.

وفي اواخر الحرب العالمية الثانية حصل فرانس فيمان الذي
كان عمره انذاك ثلاثة وعشرين عاماً على مجموعة شعرية لجورج
تراكسل وهو في طريق العودة من المستشفى العسكري الى

النسا

مجلة

الأدب والنقد

Literatur und Kritik

وهي مجلة شهرية نمساوية تعنى بشؤون الثقافة والأدب تصدر
عن دار نشر، اونوميلر.

نقرأ في هذا العدد مقالة للأديب والشاعر هانس بيونتك
بمنوان «ولادة قصيدة» ومن المعروف عن بيونتك انه أصدر لحد
الآن مايربو على ثلاثين كتاباً اضافة الى القصائد والكتابات
النثرية. نال جوائز عديدة، منها جائزة فيرنر-ايك عام ١٩٨١،
وهو عضو في اكااديمية بافاريا للفنون الجميلة وكذلك عضو في
الأكاديمية الألمانية للغة والشعر، وفيما يأتي نقدم للقارئ
مقتطفات من المقالة المذكورة اعلاه:

كتب قصيدة «فاليث» في الثلاثين من عمري، ولا استطيع ان
اتذكر فيما اذا كانت الفترة في الصيف أو في الشتاء. ولكنني اتذكر
بانني كتبتها في يوم اعيادي. جلست في النهار على متضدي،
اكتب هذا مرة، وذلك مرة اخرى وقلت في نفسي، لماذا لا اكتب
اليوم قصيدة؟ المواضيع التي كانت تدور في رأسي زاخرة
بالمعلومات، لم التردد!!

ونشرت المجلة مقتطفات رواية «الينوه» للأديب الجيكي

وفي صباح اليوم التالي سافر كروبر بباص البريد في الطريق الى رامنتفيلد، وفي بلد حقيبة سفر صغيرة، أنتظر هناك ساعة كي يواصل السفر الى كريمز.

وعن الكتب المسرحية هناك متابعة لمجموعة من المسرحيين من جيل واحد هم هيرالد زوزانك، كورت كلنكر، هلموت شفارتس وكورت ييشي. استعمرت مسرحياتهم فكان نصب المسرحي هيرالد زوزانك مسرحية: كذبت الحقيقة، إذ تدور أحداثها في الأسابيع الأخيرة للحرب طروادة.

أما مسرحية كورت كلنكر فقد أخذت عن رواية كلايست «الأميريك المكسورة» ومسرحيته هلموت شفارتس تدور أحداثها في أوروبا الشرقية بين الحربين، بعد أن استقالت طبقة النبلاء الحاكمة. كانت الثقة كرسينا لم تزل على قيد الحياة وانطوت على نفسها كلياً بعد موت زوجها: مرة واحدة في السن لا تدعو الى قصرها أفراد عائلتها وأصدقائها حب وانما سكان القرية أيضاً وشباب القرية المجاورة.

المسرحي. ومنذ ذلك الحين لم يفارق مؤلف وشخص جورج تراكل مخيلة فرانس فيماندوفي رواية الرزء تيلش: البحث عن الوطن الصادرة عن دار ستيريا، تروي الكاتبة قصة حياة عائلة طبيب يستقر بها المقام الأخير في النمسا بعد أن غادرت جيكونسولفوكيا، ثبتت أقدامها تدريجاً هناك، ولكن هذه القصة هي أيضاً قصة المعارف والأصدقاء والضرباء الذين يعيشون الحالات نفسها في البحث عن الوطن.

وتستمر زاوية متابعات في عروضها فنقرأ مجموعة قصصية لجوزيف هالنجر: في إحدى قصصه بعنوان «كروبر في منتصف العمر» يروي ظروف حياة وعمل فلاح في الثامنة والأربعين من عمره له ستة أطفال، مصاب بمرض السرطان، وفضلاً عن ذلك قام بغرس ثلاثة أرباع المزرعة بين أوتة وأخرى لأن كروبر يعاني من الأم في معدته، ولكن في كل مرة كانت حالته تتحسن قبل أن يذهب للعلاج فيرجي، زيارته للطبيب. تساقطت الأمطار مما أثر على جني محصول البطاطس وبهذا استطاع كروبر الذهاب الى طبيب العائلة الذي أحاله الى طبيب مختص.



المانيا الاتحادية

مجلة

لتفاس

LITFASS

لتفاس مجلة أدبية تصدر في برلين أربع مرات في السنة عن دار بيبر للنشر وهذه هي السنة التاسعة لتأسيسها. نقرأ في هذا العدد فصائد لشراء أمثال:

اولاهان. اوفه كوليه. هورست بيتمان. يورجن نيوبالدي. يتينه فيجنر. ادولف أندلر. نيكو كراف. ساشا جيل. فوانك فولف ماتياس. لقد اخترنا من هذه القصائد قصيدة قصيرة للشاعرة اولاهان التي تعمل محررة في القسم الثقافي لراديو بريمن. الحاضرة في عام ١٩٨٦ على جائزة ليونر ولينا. وهذه القصيدة بعنوان

«بعد ٣٦ عاماً»

مرت عربة قطار

محملة بالفحم الحجري

الرجال الى اليسار والنساء الى اليمين
يتجهون الى كابينات الحمام المكشوف

اكذاس من الاحذية

في تزييلات موسم الصيف

الشعور تقص

وفق احدث التسيريحات

الناس يذهبون الى المسيح
للسباحة

الدخان يتصاعد

شمعة تنطفئ

وفي زاوية التورنقرأ قصة لباول اونوشولس بعنوان : «العودة من الهند» وقصة للاديب هيرالد هارتونج وهو اديب كبير يدرس في جامعه برلين. شاعر وكاتب مقالات وناقد حاز على جائزة برلين الادبية عام ١٩٧٩ القصة بعنوان «امرأة في موابت»

كانت تسكن في شارع كافين في موابت، في البيت الخلفي،

الطابق الاول. الزائر الذي يظهر بين فترات اسبوعية متفاوتة تظا
أقدمه سلم البيت الكبير، انه لا يأخذ المدخل الرئيس وإنما يدفع
برجله باباً على جانب السلم وعبر الردهة المظلمة الضيقة يصل
الى الفناء الخلفي الصغير المعزول بعاجز عال من ارض
الجيران...

ونطالعنا مجلة لتفاس المسرحي والمخرج انتوني ج انجراپ
الامريكي المولد والذي يسكن حالياً في برلين الغربية، بمجموعة
من المسرحيات القصيرة المخصصة للتمثيل خلال خمس دقائق
اوللقراءة هي غضون خمس دقائق، اخترنا منها هذه المسرحية
بعنوان «الموت»

الستارة

تاجران يجلسان حول مائدة احد المطاعم في وسط المرح.

١ : وكيف يكون طعامك؟

٢ : جينة طرية وجزر، دائماً الشيء نفسه.

١ : هذا ما اقله. لم أجرب ذلك شخصياً

٢ : وصفة طيبة.

١ : هل انت الآن بخير.

٢ : يجب الاعتناء بنفسى، النوبة القلبية اثار الفزع لدي.

١ : تثير الفزع عند كل واحد. وعندي كذلك، لذا أسير صباح كل

يوم.

٢ : هذا مهم، أؤكد لك ذلك.

١ : انظر الى وزني. الطريقة ناجحة.

٢ : شيء رائع.

١ : وكيف حال العمل؟

٢ العمل جيد، وكيف حال عملك؟

١ : لم يكن افضل أبداً.

٢ : يسرني سماع ذلك، هل شاهدت المباراة؟

يالها من مباراة رائعة

١ : لقد لعب بمهارة كبيرة

٢ : انهم يعتمدون عليه

١ : انه عظيم. انسان عظيم

٢ : كيف حال عائلتك؟

١ : لا يوجد تغيير. زوجتي ترقد في المستشفى.

٢ : هل مرضها خطير؟

١ : ليس على قدر كبير من سوء، الأطفال بخير معدلاتهم جيدة

٢ : عندي مشكلة تزدقي مع ولدي، انه بحاجة الى معدلات أحسن.

١ : ابعد عنه التلفاز، هذا يفيد في اغلب الأحوال.

٢ : فكرة طيبة، مناسبة المال الذي يدفع لك للمكيولتر الواحد.

١ : نسبة جيدة، ولكن السيارة مستهلكة من شدة الصدا

٢ : اعرف عما تحدثت. ابن خالتي وقع له حادث، اصطدم بسيارة أخرى وتكسرت فراعته على انرخلك. الكاوجوك لا يتحمل

الصدمات، وهو يحتاج الان الى سيارة جديدة.

١ : اعرف، يجب على صانعي السيارات تقوية مادة الكاوجوك.

٢ : مالخير؟

١ : اشعر ببعض الوخزات في قلبي يا الهي هل ..

الوخزات قوية. ربما اذهب الى الخارج.

٢ : ليس الأمر بهذا سوء

١ : يقف ويصاب بنوبة قلبية، يسقط في بادي، الامر على المائدة ثم على الأرض.

٢ : ينحني فوقه ويجس نبضه

٢ : لقد ماتت القائمة، ايها التادل، لكننا رجاء!

تدل استارة. اقبال ايوب



ويستطرد رئيس التحرير فيقول إن في هذا العدد تفسيراً جديداً لمسرحية «الفيضان» التي سبق أن كتبها المسرحي السويدي هنتغ بيرغر حيث تصدى لفكرتها الكسندر شتاين فكتب مسرحية جديدة سماها «الفيضان - ١٨٢»، وهي مسرحية ذات كابوس رؤيوي. ثم يتحدث عن رادزينسكي الذي كتب مسرحية ومسرح نير ون وسينكما، تلك المسرحية التي تعتبر رداً حاسماً على الأهراف القديمة ومجيداً الروح البطل الذي يبحث عن قدره بأسلوب رفيع. أما غترات تاريخ الأمة فقد عالجها مسرحياً كل من ديميز

الاتحاد السوفيتي

مجلة

المسرح السوفيتي

Soviet Theatre

مجلة تعنى بشؤون المسرح وتصدر بلغات عديدة - الروسية والانكليزية والفرنسية والاسبانية والالمانية. يضم هذا العدد مواضيع مختلفة في (١٠٩) صفحات من القطع المتوسط.

في المقالة الافتتاحية يشير رئيس التحرير الى ان المسرح السوفيتي هو الان في القمة وان هناك اسما بارزة تغذي في الوقت الحاضر. والمسرح وان بدا متطوراً بهذا الشكل فهو لا يزال يذكر باعتزاز اولئك الرواد الأوائل الذين ارسوا قواعده وامدوه بالشئ الكثير.

وشير فينكي . ان المسرحيات التي يضمها هذا العدد تتسم بالروح المسالية والتقاش الصريح حول الخير والشر ومسؤولية الفرد تجاه الانسانية في كل انحاء العالم .

وبعد ان يستعرض رئيس التحرير مواضيع العدد باختصار يدعو الى اقامة الجسور بين المجلة والقراء لان ذلك سيعطي فرصة لما هو ممتع ومفيد في المستقبل .

في الصفحة الخامسة من المجلة بحث حول مسرحية (الفيضان - ٨٢)، وهذه المسرحية ليست سرداً لأحداث الماضي حسب - وانما هي ذكريات شباب وتاريخ عمالقة المسرح الاسكتلندي الذي اقتبست منه هذه المسرحية ان ثيمة المسرحية - الاسكتلندية تدور حول مدينة في اسكتلندا تتعرض لفيضان رهيب فتقطع بسبب ذلك مجموعة من الناس عن العالم مما جعلها تتوهم ان الجنس البشري هو الآخر قد هلك وانها وحدها من بقي على قيد الحياة . وهكذا ونحت ضغط ذلك الموقف الفظيع يتعرض هؤلاء المنكوبون الى تحولات سلوكية خطيرة .

ومن خلال هذه الفكرة ويجعل الصراعات كتب الكسندر شتاين مسرحيته (الفيضان - ٨٢) . تدور فكرة المسرحية حول اناس يمتلكون نادياً ليلياً يتعرضون هم وزبائنهم الى كارثة فيعتقد كل واحد منهم ان الاربعة والعشرين ساعة التي مرت به لا بد انها آخر ساعات العمر وان نهاية العالم قد اقتربت منهم على شكل اعادة جماعية نتيجة حرب نووية مدمرة . تتخلل احداث المسرحية صور من الحياة اليومية تتمثل بالاخبار المختلفة والتقارير الصحفية مثل « عالم بايولوجي الماني يتوصل الى زراعة نبتة جديدة بواسطة اتحاد خلايا الطماطم مع خلايا البطاطس » و « ماذا سيحدث لمدينة واشنطن لو القيت قنبلة هايدروجينية على البيت الابيض » ، وتصل المسرحية ذروتها عندما يتحقق الافراد من ان نهايتهم بانت وشيكة . وعلى هذا الاساس يبري الجميع لتقوم الاحداث التي مرت بهم في حياتهم فيصمون الى ازالة مايعوق حسن علاقتهم الواحد بالآخر . والمؤلف من خلال صنوف العذاب التي يمرون بها يحاول ان يدفع بهم لممارسة سلوك جديد يبنى على التكفير عما اقترفوه من

خطايا سابقة وذلك من طريق الاعترافات المخلصة - فهناك المحامي الذي سبق له ان سبب ابداع بريه في السجن فلقدى ذلك به الى عذاب نفسي طوال حياته وهناك الشخص الذي هجر وطنه فأصبح ضالماً توارقه ذكريات اصدقائه وعبيد الذين يحتفظ بأرقام تلفوناتهم في جيبه ، ولا يقل عن ذلك مناقاسه المغنية التي خابت في حبها .

وفي الصفحة الثامنة نقراً تعليقاً حول مسرحية الكسندر ميشارين «أربع مرات بقدر حجم فرنسا» كتبه مورتنسوف . يقول الناقد إن من الصعب إيجاد مصطلح يوازي مصطلح «الدراما الموسيولوجية» في أي مكان في العالم حيث يلعب كل من الادب والمسرح دورهما الرئيس بوصفها ناطقين عن مختلف العصور . وفي هذه المسرحية تبرز مسؤولية الانسان تجاه الصراعات الفكرية والأخلاقية التي تشكل موضوعاً اجتماعياً خطيراً .

وفيما بعد نقراً بحثاً عن مسرحية «قانون الابدية» حيث نجد ان كلا من كاتب المسرحية مير وشينجيكو والمخرج موشالوف كان متحرراً في تعامله مع هذه المسرحية وابتزاز الاجزاء الساحرة لمقاطعة جورجيا .

تدور المسرحية حول كاتب يصاب بازمة قلبية حادة نتيجة لمكيدة دبرها خصومه ضده وذلك بتوزيع صور تظاهرات معارياً في اوضاع شائنة . ومع ذلك فان من يشاهد هذا الاديب على سرير المرض في المستشفى لا يصدق ان هذا الرجل (كان ضحية للمناعة الآخرين وترويضهم الخلفي . وهذا الرجل) (بإحساناً) على الرغم مما ألم به وماشعر به من عزلة في المستشفى يبقى قنأناً في داخل نفسه ومدركاً لمسؤوليته تجاه الحياة التي لم يتوقف سيرها خارج حدود المستشفى . ان تلك المسؤولية تقع ضمن إطار قانون واحد ، هو قانون الابدية . يتوصل «بإحساناً» الى هذا القانون نتيجة لقناعة ان روح الانسان أثقل مائة مرة من جسمه ، ونظراً لعدم قدرة الفرد على تحمل ذلك الوزن الهائل أصبح لزاماً ان يشارك الجميع في القيام بذلك العبء الثقيل ويكل مايمتلكون من طاقة .

ومع ذلك فإن إقامة «باختانا» في المستشفى لا تخلو من استعراض لحياته بكل ما تعرضت له من حب وكراهية، وعُتِج تلك الذكريات بصورة شمس تنجسد في روح فتاة ماتت بالقرب منه تحت وطأة مرض خطير في القلب. والمسرحية بعد كل ذلك دعوة للحب ونبذ الكراهية التي سممت العالم ولونه بالألم والزيف.

نقرأ في صفحة (٢٠) مقابلة بين المسرحي رادزينسكي وبين مير زوييف فنعرف أن رادزينسكي مسرحي غزير الإنتاج معروف في الأوساط الثقافية بوصفه كاتباً مسرحياً وكاتب سيناريو. من أهم أعماله المسرحية «١٠٤» صفحات حول الحب، ومسرحية «أنتم تبلغون الآن اثنين وعشرين عاماً أيها الشيوخ» ومسرحية «حول المرأة» ومسرحيات «مع سقراط» و«مسرحية إلى دون خوان» و«مسرح عصر نيرون وسينيكاء» و«لونين» وغيرها.

يشير رادزينسكي في هذه المقابلة إلى الأثر الذي تركته مسرحياته داخل البلاد وخارجها وإلى أن مسرحية «لونين» تعتمد المونولوج الداخلي بينما كانت مسرحيته «مسرح عصر نيرون» وسينيكاء حكاية ذات مضى أخلاقي تكتشف الدنيا من خلال شخصيات الفيلسوف والطاغية والخائن.

إن مسرحيته «لونين» قيل عنها الكثير فهي «تطلب جهداً متميزاً من المخرج والممثلين والشاهدين» وهي من أفضل ما قدم في الدراما السوفيتية في السنوات الأخيرة. إنها مسرحية ذات مكانة عالمية وهي معين لصور من الإلهام تمثل بالطبيعة الرومانسية لأعمال بوشن وبرمزية ميتزلنك وبأجواء القتل التي تحفل بها بعض مسرحيات شيكسبير وهي «مسرحية رائعة تكون فيها الحرية دليلاً... الخ».

أما مسرحيته «مسرح عصر نيرون وسينيكاء» فهي بحث رؤيوي يضع المؤلف من خلالها على خشبة المسرح ثلاث شخصيات: الفيلسوف والطاغية والخائن.

يستدعي الطاغية نيرون معلمه المعجوز - الفيلسوف سينيكاء - وهو

قد أحيل على التقاعد آنذاك ويقترح عليه إنشاء استقباله على السلم، أن يقوموا بالتمثيل في مسرحية تدعى «كوميديا الحياة»، يقوم نيرون نفسه بدور أبولو ويقوم سبوروس بدور كيوبيد وهناك فتاة تقوم بدور فينوس بينما يقوم السيناتور انطونيوس بدور الخائن الذي تأمر على حياة الأمير طور، إضافة إلى سينيكاء وثلاثة أشخاص من مجلس الشيوخ. كان أبولو وكيوبيد وفينوس يتصرفون جميعاً وفق إرادة نيرون. ويمكن على العموم تلخيص فكرة المسرحية كما يلي: أكثر الناس إنسانية قام بتهديب أكثر الناس ميلاً للقتل.

تستعرض المجلة بعد ذلك نشاط بعض كتاب المسرح الحدود الذين قُبِحت في أسواق المسارح الكبيرة ثم عرض مسرحياتهم ذات الأفكار الوسطية والاجتماعية مثل مسرحيات «البيان الواضح» و«أجوبة على الاستفتاء» و«حفلة توديع الطلبة» وغيرها. وبالإضافة إلى ذلك تخصص المجلة جزءاً من صفحاتها للمسرحيات ذات الفصل الواحد مثل مسرحية «الحب» بقلم لودميلا، حيث هناك تعليق حول هذه المسرحية يشير إلى أن هذين الخبيين يقولان شيئاً ويقصدان آخر، وهما مع كل ذلك لا يرتان في مكانا عليه من خطأ. وهناك أيضاً مسرحية بعنوان «الكليان» تدور حول الحياة وما فيها من مفارقات ومسرحية أخرى بعنوان «قطة فوق جهاز التبريد» تبين كيف أن بعض العلاقات الإنسانية تبدو هشة وكيف يفقد الإنسان تأثيره في شخص عزيز عنده. وأما مسرحية «سمادني» فهي مسرحية حب خلال الأربعينيات، أيام الحرب الفاجعة. لقد استطاع أبطال هذه المسرحية تجسيد تلك الظروف الصعبة قياساً لسنوات الاطمئنان التي تبعت تلك الحرب الرهيبة.

ونطالع في المجلة صفحات خصصت لمسرحيات أجنبية تغذت في مسارح الاتحاد السوفيتي مثل مسرحية «أطباء» التي تعرض حالة طيبة تجلس إلى جانب ابنها المحتضر فتعلن ظروفها ولحظات الكذب على نفسها أثناء ردها القاسية ثم تذكر الطبيعة كيف أنها كانت يوماً مسؤولة عن وفاة أحد المرضى. إن هذه المسرحية صورة لقسوة الإنسان ووخز الضمير أثناء ممارسة العمل في الحقل الصحي.

وفي بحث عن اصافة قراءة الادب الكلاسيكي بدور الحديث عن مسرحية «العاصفة» بقلم ييلوتزركوفسكي . ان هذه المسرحية سلسلة من صور يومية مر بها المؤلف وتسودها روح الثورة التي اصبحت ارضية قامت عليها الدراما في السنوات اللاحقة . وفي حقل الدراسات دراسة حول مسرحيات تشيخوف يتصدرها قول الى تشيخوف «الحياة على العموم شاقة بالنسبة الى اولئك الذين يدفع بهم الطيش لتخريب الطرق التي يملكها الناس» .

يحاول الباحث بابرني في دراسته عن مسرح تشيخوف استخراج المعاني الخفية في تلك المسرحيات وديناميكيتها بكل صور القتل والانتحار والزيف والمواقف والمخاوف و«أكذاس الحب» التي لانهاية لها . لقد تفحص بامعان صور تشيخوف الشعرية في مسرحياته وتوصل الى نتيجة تفيد ان مسرحيات هذ الراشد الكبير تكرر نفسها على جهاز معقد من مزايا شعرية كبيرة وصغيرة تعكس بعضها البعض . اضافة الى انها سجل للحياة الروحية والاجتماعية في روسيا وتقتل التمازج بين ماهو شخصي عام وبين ماهو زائل وسرمدى . واخيراً يشير الناقد بابرني الى نتيجة هامة وهي ان تشيخوف لم يحاول ببساطة ، استبدال القوانين «والحدود» باخرى جديدة وانما كان يجدر من تلك القوانين التي تفرض جودها على نحو لايقبل الجدل ووفق قالب لايتغير .

وهناك في المجلة دراسة اخرى حول المسرح والدراما فلم بها يوزوفسكي في كتاب بجزمين . تتضمن الدراسة اراء نقدية مستفيضة حول ما قدم على خشبات المسارح لثلاثين موسماً مسرحياً . انها مذكرات او بحوث وثائقية تؤرخ مسيرة العروض المسرحية خلال تلك المواسم وتتحدث عن كل العاملين في هذا الحقل من كتاب ومخرجين وممثلين وقناتين آخرين .

وتختتم المجلة بمسرحية من فصلين تحت عنوان «الارتداد» بقلم الكسندر غالين . تخرج غالين في قسم الاخراج المسرحي في ليتنفراد فعمل في المسرح الشعبي ، ومن ثم قام باخراج العديد من المسرحيات مثل «الطيور مهاجر جنوبياً» ومسرحية «المهاجر» و«مسرحية الاتسداد» . ان اعماله تغطي حيزاً بارزاً في النشاط المسرحي داخل البلاد وخارجها .

ان مسرحية «الارتداد» هذه ذات مضمون اجتماعي وانساني وتعالج موضوعاً غاية في الاهمية . فالرجل المسن في هذه المسرحية يتحدث النساء المعجائز اللواتي ابتلين بالمرض والعزلة عن الزوجات اللواتي يجب الاقتران بهن في المستقبل . كان المستقبل بالنسبة اليهن مجهولاً وخارجاً عن اطار توقعاتهن . ان حديث هذا الرجل ملأ قلوب تلك المعجائز بالايان والامل ودفع بهن لتناهنه في خط انساني شفيف . كن يسرن وراءه بانغماء المحطة وكأنهن في رحلة مقدسة نحو الامل في الحياة .

سعيد احمد حسن



تجديده - هو - ليس مرجح - روح - من - خاصة - وحرية - والنفسه
والسرحية وكان يودنا ان يوثق المصدر الذي نقلت عنه الترجمة . وبما
بلا حظ على ترجمة الطلبة ان اسلوبها مشرق يكاد يكون خالياً من
الاعلاط .

اما القسم الانكليزي فزاحز بالمواد سواء منها السياسية او
الشعرية او القصصية او الخرافية . وكانت الاختيارات موفقة
وجيدة . وقد خصت مواد الندوات والمحاضرات الخمس تلخيصاً
جيداً . وابديسا ملاحظتنا في شأنها قبل هذا . بعض المواد لا تعرف
المصدر الذي استقيت منه ولا تجد الا اسم المترجم ولا تدري هل
المترجم هو الكاتب ايضاً وفي هذه الحال يوضع اسم الكاتب في
اعنى المادة ويكون معروفاً انه الكاتب باللغة الانكليزية مباشرة او
مترجمها .

وبالرغم من انه المصادر الشعرية كانت جيدة غير انه كان من
المنحس ان تنقى قصائد اقصر او تؤخذ مقاطع منها .

ومساعدت منحة تعليمية فكان الاجدى ان نوضح ترجمات
متقابلة اي وضع النص العربي . مقابل النص الانكليزي
وخصوصاً في ترجمة الشعر والقطع النثرية القصيرة المتميزة . وهذا لو
تكون من عمل الاساتذة في القسم .

تظل (عالم الترجمة) عملاً ريادة طاملاً انتظرو المعينون بشؤون
الترجمة وتنسى فما مواصلة الجهد الطيب والتطور نحو الافضل .

كاظم سعد الدين

صدر العدد الاول من «عالم الترجمة» عن قسم الترجمة بكلية
الاداب في الجامعة المستنصرية في قسمين عربي وانكليزي تصدرت
القسم العربي كلمات ضرورية قصيرة تعرف بهذا الجهد . ويقول
السيد حميد الكلبة - ان قسم الترجمة يسعى الى «النزوع الم شروع
نحو التجديد والتطوير باتجاه خدمة الوطن والامة» .

وفي المقابلة التي اجرتها المجلة مع السيد رئيس الجامعة نفث
على معلومات عن واقع الحال في قسم الترجمة والطموحات التي
تسعى الجامعة من اجل بلوغها .

ومن الموضوعات المهمة الضرورية لطالب الترجمة موضوع
التعريب ومشكلاته وموضوع تدريب المترجمين .

ومن اخبار نشاطات قسم الترجمة عقد ندوات يلتقي فيها الطلبة
باساتذة ترجمة هم مكانتهم المشيزة في هذا المجال وقد عقدت خمس
ندوات ١ - الترجمة والمترجم مع الاستاذ ناجي الحديشي ٢ - الترجمة
الصحفية مع الدكتور عبد الوهاب النجم ٣ - اخضارة والترجمة
وعلم اللسان مع الدكتور صفاء خلوصي ٤ - المشكلات التي تواجه
نقل المصطلح الاجني الى اللغة العربية مع الدكتور محسن
الموسوي ٥ - الشاعر مترجماً مع الاستاذ ياسين طه حافظ وكان يودنا
ان تنشر هذه الموضوعات ليطلع عليها الطلبة والمعيون بامور الترجمة
لاهميتها ويمكن الاستفادة منها في الاعداد القادمة .

ثم تأتي الى القسم التطبيقي من اعمال الطلبة الذي تلون

الفوتوغراف

fotografia



داخل إطار الثقافة المرئية للقرن العشرين - وهذا ليس إعتباراً على أن المقصود هنا الفوتوغرافيا/ جاليريا «المعرض» - أو فوتوغرافيا الصحافة. بل المقصود هو أن الثقافة المرئية كل لا يتجزأ - وثبت ذلك المعارض الضخمة باريس/ نيويورك، باريس/ برلين، باريس/ موسكو، وهي معارض أقيمت لتضم داخلها مختلف ميادين التعبير: من الرسم حتى السينوغرافيا «الديكور» الأزياء المسرحية والسينمائية، مروراً بمعارض الكتب والأفلام، والتصميمات الصناعية ووصولاً إلى فن التصوير الفوتوغرافي؛ فهي معارض متطورة قامت على ارضية ثابتة من العلاقات القوية التي تمثلها تاريخ وثراء عواصم دول كبرى.

ومن أهم الأجنحة المخصصة للفوتوغرافيا المتقدمة، وفوتوغرافيا «الصحافة» تلك المعارضات في معارض «باريس/ برلين»، «باريس/ موسكو» حيث يركز تركيزاً في المعرض الأول على «أيقونات» برلين المدينة، وكذلك على «كولونا» وعصر الجمهورية «الفابريه»، أما في المعرض الثاني: باريس/ موسكو فيركز تركيزاً شديداً على أعمال رواد التصوير السوفيت. غير متناسين الصور الفوتوغرافية الوثائقية والمختارة وفق التعبير الحاد المعبر عن الفترة الزمنية التي عبر عنها المعرض (١٩١٠ - ١٩٣٠). إن هذا الأسلوب من التحديد - تحديد مكانة

نرى الكاتبة إن متاحف الفن الحديث أصبحت منذ فترة ليست بعيدة تثير قضايا هل ينبغي تجميع الصور الفوتوغرافية أولاً؟ هل يستحق التصوير الفوتوغرافي أن تكون له معارض مخصصة أم لا يستحق؟ تستطرد الكاتبة قائلة ليس صحيحاً أن تكون هذه القصة قد وجدت لها حللاً نهائياً. فعلى سبيل المثال نرى أن متحف مثر وبولينيان ومتحف الفنون الحديثة بنيويورك يجمعان الصور الفوتوغرافية منذ ثلاثينيات هذا القرن. أما سويسرا وألمانيا والسويد فيعرف باعتبارها متاحف مثل مقتنيات وكور الصور الفوتوغرافية في العالم. وتبدو في الأفق مشكلة جديدة الشرافتح متحف الفنون الحديثة بمركز جورج بومبيدي باريس عام ١٩٧٤، فمنذ افتتاح هذا المتحف كانت مهامه الأساس تنسيق وتنظيم معرض دائم للصور الفوتوغرافية، ومع ذلك لم يكن من المعتقد أنه منذ البداية، أو لم يكن من الأهمية إثارة موضوع نوعية هي الفوتوغرافيا، أو قضية المضمون الذي تحتويه هذه الصور بمقارنتها بالفنون التشكيلية.

إن فوتوغرافيا القرن العشرين - كما ينظر إليها في مركز بومبيدي الآن - أنها تمثل أحد فروع الفنون التشكيلية، حيث ينظر إليها كما ينظر إلى «الدادائية» والمدرسية و «Pop-art» (الفن الشعبي) والفن «المفهومي» وغيرها من التيارات التشكيلية. ويبدو هنا أن للفوتوغرافيا صفة مميزة تثل مكانة بارزة في هذا النوع من التعبير

الفنانون غرافيا - وفق أهميتها غير العادية في تصوير العصر، كان بلاويب شيئاً نادراً في مسيرة المعارض الفنية وتاريخها. فمن ذلك الوقت الذي عرض فيه بلندن فن الـ Pop-art في نهايات الخمسينيات والذي قام المشاركون فيه بتقديم هذا الفن معاجنياً الى جنب مع وسائل الاتصال «Mass-Medium» واستخدم الصورة الفوتوغرافية باعتبارها وثيقة متلازمة مع تطلب وجود هذا الفن، وحيث أنه اعتبر فن التصوير الفوتوغرافي رسمياً أحد فروع الفنون التشكيلية. فالمعرض الذي تعرض فيه أساساً الفوتوغرافيا بمتحف الفنون الحديثة بباريس إنما يستعرض مساحة عريضة من

القضايا الفنية التي تحتاج الى وقفة تأمل ونرى الكتابة أن كل قضية منها يمكن أن تبدع منظوراً جديداً للمستقبل أو ترمض بذلك المستقبل غير المعروف. وننادوا ما نجد في باريس معرضاً مخصصاً للتصوير الفوتوغرافي فقط وليس لشيء آخر - ولذلك فإن معرض التصوير في مركز بومبيدو بباريس هو بالتأكيد عامل مشر للتقويم والنقد، والذي يريد أن يهتم فيه بدور فعال أولئك الذين لديهم نظرة تؤمن بمكانة «الفوتوغرافيا» في الثقافة التشكيلية الحديثة وفي توثيق حياتنا المعاصرة.

محمد هناء متوفي

الثلج وقصص اخرى

ترجمة: ايشو الياس يوسف

انتوني لامبتون

Antony Lambton

تعيش مع طفلتيها في شقة فاخرة الى حد ما وضا شرفة ووافة تقع في منطقة ريجموند (Richmond). تحتفظ هذه السيدة بدفتر تدون فيه مذكراتها وخواطرها فتعرف من خلاله أن زوجها يغادر الى باريس بين حين وآخر في رحلات عمل لبضعة أيام... كما يكشف دفتر المذكرات ان هاجسها الاول هو عشيقها الذي يقيم خارج البلاد هو الآخر... ويتم العثور على دفتر المذكرات هذا في اعقاب موجة من العواصف الثلجية اجتاحت عموم بريطانيا، وبضمنها منطقة ريجموند، على حين غرة - فقد بدأ الثلج يتساقط قبيل اعياد الميلاد بايام قليلة...

لاويب أن القصة لون ادبي بالغ الصعوبة غير أن أنتوني لامبتون قد نجح حيث احقق الكثير من. وهذه المجموعة من قصصه قصة كبيرة فاللورد لامبتون يدرك مايجيش في صدر الانسان وجوانحه ويغهم كيف يسير العالم، وشخصه احياه حقيقيون الى حد كبير بالنسبة للقاري.

وبالتحديد، لما كانت شخص فصوص لامبتون هي شخص حقيقي تماماً فإن القصة الاولى من هذه المجموعة والتي تحمل عنوان «الثلج» هي قصة تثير الرعب لدى القاري، فهي قصة امرأة حسنة

لقد ابتهج الاطفال لنظر الثلج اول الامر، ولكن الثلوج استمرت تتناثر بكميات هائلة دون انقطاع وبشكل لم يسبق له مثيل واصبحت تهب على ارجاء البلاد عواصف هوجاء مرتين كل يوم، تصحبها ريح عاتية تدفع الثلوج بعنف على واجهات المنازل حتى هجر الناس سياراتهم في الطرقات ودقت المواشي والحيوانات الاخرى تحت الثلوج... كما انقطع التيار الكهربائي وتعطلت الهواتف وخطوط الاتصال وبدأ الناس بصوتون من شدة البرد القارس، فلا سبيل للوصول الى المستشفيات اذ شلت الطرقات والشوارع وتراكت اكداس الثلج في كل مكان.

مع ذلك ظلت العائلة الصغيرة تعيش بارتياح نسبي لأن اسلاك خطوط الكهرباء في لندن غر تحت الارض وعليه لم ينقطع التيار بعد... لذا استمرت تجهز الشقة بالدفء والدفء... بينما يستمر المذيع في نقل اخبار لندن بالزوم من سيء الى اسوأ ويوما بعد آخر. وتحسن الحظ كانت الشقة المكيبة هذه قد خزنت مواد غذائية بكميات كبيرة استعداداً لأعياد الميلاد... وحينما يتذكر المرء الاستجابة غير الكافية لمواجهة حالات تساقط الثلج العادية، كالتي تحصل عادة كل سنة تقريباً، تبدو له هذه الحالة غير المهددة اطلاقاً وكأنها الموسم الذي ميلحق بالمزارعين خسائر جسيمة وبسبب الضيق والازعاج لكثير من الناس فيها ينهال على صحيفة التايمز مثلاً سيل من الرسائل وهي تتساءل عن سبب عدم استعداد انكلترا لحالات طارئة كهذه في الوقت الذي يبدو كل شيء كاملاً في سويسرا والمانيا واميركا...!

ولكن في الواقع، ان الامر يختلف هذه المرة تماماً إذ أن تساقط

الثلج هذا المعدل ينطوي على أمر غير طبيعي... لقد أرسل بطريفة صناعية

على أي حال اننا لا نحبذ أن أعكر عليك جو المتعة والاعجاب فلا أقول كيف تنتهي القصة -: يعبر الكاتب عن سلوك الناس الذين يسكنون في شقق البناية نفسها خير تعبير وينقل صورة حقيقية لاستجابة الناس الأنية لحظة بلحظة لواقع الحياة بأسلوب بشير الاعجاب، وهو أسلوب ساخر جداً. ان اوضاعاً كهذه تعتبر الفرصة الذهبية للفوضوي والمهرج لأشاعة الفوضى وبث الاشاعات وتحويل الأمور وتضخيمها حتى تشكل مصدراً للازعاج والأرباك وتزيد من القلق اكثر مما ينبغي وما تتطلبه اشد الأوضاع خطورة ونزماً... لقد كان لهذه التاذج من الناس فرصتهم المثل ايان الحرب العالمية الثانية... وطبيعي ما أن تدهورت الأوضاع بسبب الثلوج حتى برز هؤلاء الى السطح مرة اخرى لاستئناف نشاطهم في تاجيج واثارة مشاعر الآخرين...

ولما كان الدرد لامبتون كاتباً معروفاً في اوساط جمهور القراء وانه كاتب المحي وصحفي صلب المسوق، فإن قصته الثلج، كما يعبر عنها هارولد أكنن، إن هي إلا مفاجأة من موهبة اديبة جديدة وايداع في جديد، ولكن في الوقت نفسه يعبر الناقد هارولد عن خشيتة... ولكن يعقب بقوله:

«ان الغزو الجليدي المرتقب والقادم إلينا من هناك، إن هي الا فكرة تنير الخوف في النفوس وتشغل بال المرء».

إن منيرفا جميلة تولد من رأسي وإن نجمة دم تتوجني الى الأبد.

ابريشير

(عن جورج لي صدف)

التأرجح

صعوداً ونزولاً

ترسترام باول

Tristram Power

ترجمة: لطيفة الدليمي

رسائل جين ريز من ١٩٣١ حتى ١٩٦٦ تحرير فرائيس ويندام ودايانا ميلي .

وحدث هذا وحدث ذلك . . ثم نالت الايام بينما كنت وحيدة . . رواية وصباح الخير يا منتصف الليل بالنسبة لعشاق رواياتها ستكون رسائل جين ريز التي كتبها ما بين ١٩٣١ - ١٩٦٦ متعة لانظير لها .

ومتكشف لنا الرسائل من ناحية ذلك النضال الفز وب المتحميت للكتابة للبقاء على قيد الحياة بقليل من المال، وثبتت اسمها الادبي بمشقة وجهه كبيرين، ومن ناحية اخرى فان قوة الارادة التي لاتلين للكتابه الناشئة لها ابلغ الاثر فهي بالرغم من توالي المصائب عليها وشرورها على الدوام عند حافة الانهيار الجسدي والعقلي فان كتابتها كانت الدافع الذي جعلها تواصل الحياة .

جين ريز كاتبة من طراز الارواح المحارسة طاردة الشرور، وكتابة الاعترافات التي ظلت طوال حياتها عرضة للسقوط والانتقاد وهي الحساسية السريعة للتأثر بالنقد والاغراء، لكنها بالرغم من ذلك اصبحت كاتبة مرموقة وحاذقة .

وسبب من اعتمادها الى حد كبير على تجاربها الشخصية في الحياة، كانت تقدم بكل رصانة وهندسة جو السيرة الذاتية في رواياتها حيث تفترض الرواية في بعض الاحيان انها تصف حياتها الشخصية، غير ان رواياتها كانت تدير بشكل متواز مع الاستغراق في التأمل الذاتي لماضيها . وكانت تغير وتنفع في قصصها التي غالباً ما كانت تتلاعب فيها بمادة المذكرات وافكار العصر . فالماضي لديها يفيض بدفقات حية اكثر من الحاضر في احيان كثيرة .

في روايتها «رحلة في الظلام» وصباح الخير يا منتصف الليل تنتهي البطلتان الى الياس . . فالزمن والمكان ملغبان والماضي والحاضر لا وجود لهما . حالة شبه الحلم أو الوهم الذهني التي ابتكرتها جين ريز في كتاباتها .

ان وضوح الموهبة وثاقها والشرذمة الشحنة الحيوية الهائلة ما هما الا نتاج كتابة ذات اسلوب متميز عميقة الوعي بذاتها .

جين ريز مثل هيمغوي الذي تعجب به ، تؤمن كثيراً بالشذبيب والقطع والمونتاج في الرواية للتوصل الى اشد الصيغ والتعابير ايجازاً وبلاغة . ان الرواية في وضعها الاخير لابد ان تختزل حتى لتغدو قصة قصيرة لكنها مستوفية لكل شروطها، ومكتملة .

ان الرسائل تباعد وتفرق ما بين خيوط الحياة والقصة وتظهر

بجلاء كيف تنجز الكتب رغم اشق المصاعب والظروف الصعبة
«بخاصة الضال المتواصل لا تجاز رواية» «بحر ساركاسو
الرحيب» وان لمن اعظم المخاطر في مثل حالتها، حماس
وتشجيع المعجبين من هواة فنها - الذين غلوا فيما بعد اصداقها لها
- تلك المخاطر التي صارت - ضرورية لها.

وانه لمن الصعوبة بمكان تصديق انها انجزت رواية «بحر ساركاسو
الرحيب» من دون ذلك الدعم المتواصل الذي بذله لها فرانسيس
ويندام الذي قام هو وديانا ويلي بتحرير كتاب رسائلها.
تبدأ الرسائل في آذار ١٩٣١ وكانت روايتها الثانية «بعد هجران
السيد مكنزي» قد نشرت في قبل عام. وجين ريز في البداية
والاربعين من عمرها.

اما روايتها «رباعية» فقد روت فيها قصة غرامها وصداقتها
المعقدة مع فورد مانوكس. وكان مادوكس قد اصرر بالاشتراك مع
سنيلا باوين في ١٩٢٨ مجموعة قصص Bank and Other Stories
وهي قصص نشرها متفرقة سنة ١٩٢٧.

في هذا الوقت كانت ابنتها ماريغون قد بلغت التاسعة وتعيش مع
زوج جين ريز الاول: جان لينغلين وهو مومن فرنسي الماني
وصحفي ايضاً.

كانت جين ريز تقيم في لندن مع لسلي ويلدن سمث وهو متعهد
ادبي تزوجها سنة ١٩٣٢.

اول مجموعة من رسائل هذا الكتاب هي ردود على - رسائل
اعجاب من سيدتين شيعتين تحولتا فيما بعد الى صديقتين لها،
وبالتالي الى مصدر ازعاج مستمر لها.

ان جين ريز مثل بطلاتها محبوبة ومرغوبة لكنها لا تطيق اهتمام
الاصداق ورغبتهم في فرض حمايتهم عليها.

كتبت الى بيغي كيركالدي الباحثة الادبية التي كانت نعنش على
نتائج تلك الفترة ولم تكتب شيئاً:

«ترين اني اھيم بالعواطف، وانا متفقه معك في هذا، فلدي
قابلية الانغماس فيها، «وانا مغرمة بالموسيقى الزنجرية، على سبيل
المثال، فانها زاخرة بالحياة حسب ما اعتقد ولكن الا تظنين معي

ان التباغض والمشاعر القاسية الباردة يمكن ان تكون
عواطف؟»

واستمر تبادل الرسائل بينهما واصبحتا صديقتين مع شخصية
اخرى غريبة ومنسية هي - «ابنتين سكوت» التي حاولت هي
وزوجها جون ميتكليف نشر كتابات جين ريز في اميركا وتعزيز
مكانة اوبها دون ان يكتب لمحاولتهما النجاح.

وكان آل ميتكليف كلاهما روائياً وعضوا بدورهما عن استغلال جين
ريز وألت صداقتهم الى طريق مسدود واعقب ذلك نزاع رهيب.
ولم تُجد محاولات ترقيع هذه الصداقة ونجيتها قط.

وكان محتملاً ان تعكس الرسائل هذا الغليان اكثر مما تعكس النقاط
المثيرة في حياة جين ريز، هذه الرسائل التي هي اشبه ما تكون
بالطباقات السريدية الاجنبية: بوسعها ان تحجب عنك حقيقة
الاوقات الطيبة والاشياء العزيزة وينبغي التسليم بان ليس ثمة
مغامرة للبهجة يمكن ان تتسلل اليها فالاعبار سبينة، على الدوام
وان كانت في بعض رسائلها الى ابنتها ماريغون تظهر الجوانب غير
المألوف وقد يتجلى ذلك على الورق اكثر من تجليه في الحياة - ام
وجدة جذابة فائقة.

في ١٩٤٥ توفي زوجها لسلي تيلدن فجأة في يوم عطلة وكان يؤمن
ايحائياً راسخاً بما كتبه، فقد كان حامياً الحقيقي ومدير أعمالها.
وفي سنة ١٩٤٧ وكانت جين ريز في السابعة والخمسين من عمرها
اقتربت بزوجها الثالث ماكس هامر الذي يبلغ الثالثة والستين
وعاشد لاحقاً: من الزمن في منطقة يكتنفها ولا نقود لديهما ليحدثنا
عنها، عاشا في شقة رطبة غير مريحة ولم تستطع جين ريز مواصلة
الكتابة بينما انغمس ماكس هامر في اعمال لا مجدية اوصلته الى
السجن لسرقته الصكوك وتوفي سنة ١٩٦٦ اثر مرض عضال عانى
منه طويلاً ومكثت جين ريز الى جانبه باذلة كل ما في وسعها
لرعايته في الوقت الذي كانت هي نفسها في امس الحاجة الى
العناية لحالة الضعف والانكسار والاحباط التي تمر بها.

وفي رسالة مؤرخة في ١٩٤٩ هناك اشارة الى أنها ستهض من
عالم النسيان العميق كتبت:

عزيزي د. ايلكي اطلعت للتو على الاعلان الذي نشرته في نيوسبسمان وهذا هو عنواني وسأكون في غاية السعادة والتوف لسماع رأيك. كان د. ايلكي زوجاً للممثلة سلمى فازدياز وقد طلبت ادسا من جين ريز - التي لم تكتب شيئاً منذ عشر سنوات وظنوا انها ماتت طلبت منها ان تقدم عرضاً دوامياً عن روايتها صباح الخير يا منتصف الليل على المسرح.

وبزغت سلمى فلز دياز مثل شعاع من الامل في حياة جين ريز المحطمة

كان زوجها في السجن وقد اشترت اثاثاً وانتقلت الى شقة قرب سجن «ميد ستون». لم نستهن بالطرف المعصيب الذي تمر به جين ريز وانما احالته الى مرارة وتكد، فقد اقنعت جين ريز بالتوقيع على منع سلمى حق استغلال رواياتها في المسرح والاذاعة والسينما والتلفزيون حتى تلك التي لم تنشر بعد، ولسلمى خمسون في المائة من جميع العائدات والارباح شرط ان تكون المشرف الفني الوحيد على اي اعداد يجري لاعمال جين ريز.

ان اي نجاح لاحق حظيت به جين ريز بعد نشر روايتها صبحر ساركاسو الرقيب كان متزوجاً مع هذه المناورة وحركة الاستغلال الماكرة من قبل احد الذين اعانوها في ايامها المعصية. واعيدت الكرة وفي المكان ذاته في 1956.

ان الفصل النهائي من متاعبها كان بسبب جهودها الخارقة ومعاناتها في سبيل انجاز رواية وبحر ساركاسو الرقيب التي تعود اول بداية لها الى عام 1945 في الاقل.

معظم رسائل جين ريز كانت موجهة الى فرانسيس ويندام وديانا أثيل.

وانتقلت جين ريز مع ماكس هامر الى كوخ في منطقة «ريفتون». في البدء كانت المعنويات عالية لكن الفتر ازداد حدة بعد مرض ماكس وعدوانية الجيران الذين ظهروا ربما لملاحظتهم اهتمامها بالتمارين والسحر ساحرة بالاضافة الى متاعبها الجمة في انجاز الرواية. كل هذا انهك قواها وارهق روحها.

ومع ذلك فان رسائلها الى السيد ويندام الذي لم تقابله لسنوات

عديدة كانت دون ريب مصدراً اسماً لتشجيعها وحفاظها على توازنها العقلي الذي منحها قدرة الاستمرار في دوامة التجريب لحل الاشكالات البنائية في الكتاب والعمور على الصيغة الحقة للقصّة.

وكما ادعت فان قسماً من القلق الذي انتابها كان بسبب عدم فادتها من احداث الفترة المبكرة من حياتها.

ان جين ريز بانجازها هذه الكتابات الصعبة كانت قد صممت مع نفسها ان تكتشف بالتدريج مفتاح الاحجية ثم كان ان انتهت الرواية آخر الامر لتضاج بثلث السماطة اللبقة من ناشرها لدفع ما نستحقه.

اخبر رسالة منشورة تعبر عن مدى الدمار والاسى والتوحد الذي تعاني منه جين ريز:

ويوسنا العودة الى الصفحات الاخيرة من رواية: رحلة في الظلام «صبح الخير يا منتصف الليل» لأنها عندما كانت عائدة من تشيخ جنازة زوجها كان الكتاب قد أنجز طبعه! . .

«يوم مشرق شمس، بليدة، كثير من الازاهور، لكن ذلك لا يشكل اي معنى بالنسبة لي. . .

احس كما لو انني كنت اسير على جبل مشدود لفترة طويلة ثم سقطت في النهاية.

لست قادرة على تصديق فكرة اني غدت وحيدة تماماً وماكس لم يعد موجوداً

حلمت لمرات عديدة بانني سأنجب طفلاً ثم امتيقظ وانا اشعر بالراحة.

وحلمت اخر مرة انني كنت انظر الى الطفل في المهد، اي امر سقيم تافه.

وهكذا انتهى الكتاب، وذلك ما حلمت به ولم احلم به بعد ذلك قط. أنا اسفة لهذه الرسالة العزبة لك محبتي. جين

وكما قال فرانسيس ويندام في تقديمه للكتاب.

هناك أزمنة سيئة ستاتي ولكن كما في الماضي، ستكون هذه الازمنة للحياة وليس للمكتابة.

ولابد ان ابدأ فائلا لاني لم افلح في حل معضلة اني افسد التي تركتها في الظل حسون حيلنا من الادعية السابعة غير ان لدي اقتراحا واحدا اعتقد انه قد يوفقني الى حل او ما وضعه تحت اختيار اولئك الذين يعرفون شيك عن التحليل الفلسفي والذاتية لكثيرك .

ويبدو انه ليست ثمة وسيلة للاقتراب من هذا الاقتراح سوى الانسازة الى معاصراتي الشخصية بالكتابة المسرحية لذا ارجو ان تستمعوا بقدر من الصبر حينما استحدثت نفسي كمثال .

ان المرء الذي يكتب مسرحيات ناجحة يفترض فيه عادة ان يكون ملها بقدر ما بنظرية الكتابة المسرحية ، وربما يكون كذلك في حقيقة الامر . اما في حالي ، فلا بد لي من الاعتراف انني دخلت المسرح بصورة غير متوقعة ودون اعداد ، وبقيت فيه لاني احرزت بعض النجاح العرضي . كما اني وبعد ان واجهت نجاحات ضئيلة عديدة وبعض الفشل المخيف ، اخذت الزناب في شرط تغير الوعي الدرامي واخذت تساءل مندهشا في ما اذا كانت هناك قوانين عامة تشرط في البناء الدرامي والتي لا يستطيع ذهني الخدم استيعابها واستخدامها . لقد قرأت كتاب (فن الشعر) قبل فترة طويلة من عذولتي الكتابة للمسرح . كما اطلقت وانا في ريبة من امرى على بعض الكتب المذمومة التي كتبت الخاصة بالبناء الدرامي . غير ان الفوائد والنظريات المقترحة كانت تنسحب من امامي في سديم واضح . فهذه القوانين والنظريات ذكية وصادقة وعميقة في مضمونها ، الا انها تبدو خالية من المعنى حينما فكرت في وضع خطة مسرحية او حاولت توضيح عاطفة 'وحوار' وهكذا أصبحت كل مسرحية تمثل مشكلة جديدة بالنسبة لي وان القوانين السابقة يصعب تطبيقها على المسرحية الجديدة . كانت هناك قوانين عديدة ومعالم كثيرة وشواك لا تحصى وتكهن أشعر متعددة بحيث بدا من المستحيل مع كل ذلك شق الطريق وسط تلك الأدغال الا بالمغامرة معتمدا على الحواس في تحديد الاتجاه .

ولكن بمرور المواسم وانخفاض نسبة الفشل بشكل منتظم ، شرعت ابحت ثانية في كتب المنظورين السابقين عن حكمة او نصيحة قد تخفف من نسبة المغامرة في عملية كتابتي للمسرح . وشعرت ان اشد ما احتاج اليه هو تعريف عملي لاهية المسرحية او رسميا توليفة قد تتضمن جميع العناصر الضرورية لبناء المسرحية .



بتعرض كل من يجزو عنى مناقشة بناء المسألة الى هجوم نقدي ومعارضة عامة ، قد لا يزال المنظرون يجوسون بحثا عن جوهر المسألة منذ عهد أرسطو وحتى الان دون نجاح يذكر . ولما لا ريب فيه ان المسرحيين كتبوا المسألة بنجاح احيانا منذ اسخيلوس وما بعده ولما لا ريب فيه ايضا ان أرسطو اقرب كثيرا من تحديد تعريف للمسألة في ملاحظته الشهيرة عن التظهير ، ولكن لماذا يتعين على تحليل المسألة تأثير تظهيري على الجمهور؟ وما سبب رغبة الجمهور في متابعة المسألة؟ وما هو السبب في ان المسألة التي لها منزلة في تثقيف الانسان لم يتم تعريفها متقع قط على حد علمي ؟

والمسرحية ربما كانت في الأصله الاعتب محدوده لانه نادراً به خشبة المسرح . ولكن عندما يعمل المرء في المسرح فان من غير المتوقع ان يأتبع نصيب دون بوضوح ان من الصامدة بمكان الوثوق بضوء لم يكن فقط فوق المسرح وعند الحصة دون التأكد مسبقاً ان ذلك سيؤدي الى حدة القنوط ليس لا . رسمى اخر ، فانه يترتب على المرء الاحتيار بين رؤى عديدة وأنه لا بد من التأكد من الرؤية المختارة بعناية قبل الافتراض بأنها السبيل الى صنع مسرحية ولكن باني قوسين وخراطم ومجالات استشهاده يستطيع المرء التأكد من مادة قد هذه الدرجة الكبيرة من عدم التماس كالكشف او الخلم او الايام أو أي فكرة مركزة مشابهة من العقل في درجة ما دون الوعي .

ليس اقل عليكم بتفصيل حتى عن معيتر . ويعود السبب في ذلك جزئياً الى انني لا أستطيع ان اتذكر ذلك بالتفصيل . غير اني قرأت كتاب (الشعبي) لارسطو في ضوء تجربة مريرة وقادني احدى ملاحظاته التي مقارنة متبوع الكتابة المسرحية قديماً وحديثاً . فقد اثار لدى مناقشة البناء مسألة مشهد الاعتراف بوضعه عنصر اساساً في المناقشة . ومشهد الاعتراف ، كما فصله ارسطو في المآسي الاغريقية ، كان على العموم وسيلة اصطلاحية ومشهداً مركزياً شاهد البطل الرئيس فيه من خلال القناع ودرك بصفته صديقاً أو عدواً - وربما صديقاً أو أحد أفراد العائلة - شخصياً ما كانت هويته خافية ، فعلى سبيل المثال ،

تجد افجيني تقوم بتعليق دور كاهنة في بلد غريب تتسلم ضحية لتقديم قرباناً ثم تدرك بعدئذ ان الضحية هو شقيقها . ونجى ، اللحظة التي تتميز بره فعل عاطفي عميق ، ويتغير حالاً اتجاهها في المسرحية . ولكن هذا الادراك أو التمييز يتحول احياناً في كبرى اشريحات الى حالة اكثر اقناعاً واقل احكاماً . فاوديب الذي يجوس بوحشية بحثاً عن المجرم الذي جاء بوباء الضاعون الى طيبة يكتشف انه هو نفسه ذلك المجرم . ولما كان هذا الاكتشاف يؤثر ليس فقط في معادة البطل وقوامه الثمين ، بل في مجمل بناء حياته ، فان التأثير فيه في سير القصة اكبر كثيراً من ان ينتج عن الكشف الاكثر فجاجة الذي تواجهه في افجينيا .

والمشاهد المماثلة هذه نادرة في الدراما الحديثة ويحصر وجودها فقط في قصص اخبرين السريين المقبلة للمسرح . ولكن عندما بدأت اسبرغور مقطوعات شكسبير المسرحية الخالدة ومقطوعاتها

صرت ادرك انه على الرغم من ان مشاهد الادراك الحديثة كثير حقيقة واصعب ثواباً ، فانها موجودة في المسرحيات التي نخدعها لتخدعنا بعدئذ . وهذا لا يتعلق بأي شيء له ميزة السذاجة كالتفح او الكشف عن الذات الشخصية ، بل ان عنصر الاكتشاف مهم وكفي . ان التيار العام في مكنة المسرحية الحديثة اكتشاف ثابت يتم من قبل البطل في البيئة او في روحه اذا كان ذلك غالباً عن وعيه . او انه لم يأخذ على محمل الجد الى حد كاف . وبالإضافة الى ذلك فان كل منهم من معلمي الكتابة المسرحية تقريباً قد ينجح على ما هو شبه هذا على الرغم من انني لم افقه مذكر هذا الخصوص الا بعد ان كونت نظريتي الخاصة . ومازلت اعتقد ان القانون الذي قمت بتوليته كي يكون مرشداً في اكثر دقة من أي قانون آخر وهو : يجب ان تشعب المسرحية الى الاعلى والى الجوانب متطرفة من ازمة مركزية . ولابد ان تكمن هذه الازمة في اكتشاف يتم بواسطة الشخصية المركزية بفقد ان هذه الازمة لها تأثير في تفكيره وعواطفه وتصعب ازالته كما انه يعبر بصورة كلية بحرى الفعل . واسمحوا لي ان اكرر ثانية ان الشخصية الرئيسة يجب ان تقوم بنفسها بهذا الاكتشاف . وينبغي ان يؤثر هذا الاكتشاف أيضاً على الناحية الوجدانية كما يجب ان يغير مسار هذه الشخصية في المسرحية .

واذا ما قام المرء بأي محاولة في التثبت من صحة هذه التوليفة على أي مسرحية جديدة بالدراسة فانه سيجد مع بعض الاستثناءات . انها تضوي تحت هذا النمط او تحت تنوعات هذا النمط . ففي (هاملت) نجد ان نقطة التحول تكمن في اكتشاف هاملت ثناء مشهد التمثيل ان عمه هو القاتل بلا ادنى شك .

انني لارمي الى كتابة بحث حول الكتابة المسرحية . كما انني لست كفاء لتلك المهمة ، غير اني اود اشارة مشكلة الالهية القصوى هذا المحك في بناء المسرحية ، اذ عندما يشرع المرء في كتابة مسرحية ، فان مشكلته الاساس تتمثل في الموضوع واحتمالات ذلك الموضوع بوصفها قصة تجري فوق خشبة المسرح . واختيار الكاتب لمادة موضوعه يمثل مشكلته الشخصية . كما انها تمثل مشكلة التي تجد اجابته من خلال ارتباطه الشخصي بزمته . ولكنه اذا ما اراد ان يعرض كيف يصرح بذلك الموضوع بعد ان يكون قد عثر عليه فعلاً ، فاني ارتباب في كونه سيكتشف أي مستوى مرض آخر كمستوى النسخة الحديثة لارسطو تلك التي اقترحها أنفاً . واذا لم

تكن الحبكة التي يفكر فيها الكاتب تتضمن حادثة يمكن مسرحيتها بحيث يستطيع البطل أو البطلة القيام باكتشاف وجدي. ذلك الاكتشاف الذي يعمل على نحو واقعي نهاية القصة. فان مثل هذه الحادثة ينبغي ادراجها. وإذا لم يكن ثمة حدث لأدراجها فان الموضوع عندها يكون بالتأكيد ركيك. وإذا ما ادرك هذا الاكتشاف الوجداني في القصة، ولكن ليس على نحو مركزي، فانه يتحتم عندئذ جعله مركزياً، ولا بد من جعل الحدث يتمحور حوله. ففي مسرحية ذات ثلاثة فصول، ينبغي ان يحدث ذلك الاكتشاف عند نهاية الفصل الثاني، على الرغم من انه يمكن تأخير. حتى النهاية. اما في مسرحية ذات خمسة فصول فان الاكتشاف ينبغي ان يحدث مع اقتراب المشهد الثالث من نهايته على الرغم من وجود احتمال في تأخير ظهوره هنا أيضاً. ولا بد ان يكون أي أمر آخر ثانوياً بالنسبة لهذه الحادثة ذاتها. كل شيء يؤدي اليها او يتفرع عنها.

وهذا القانون الاساسي لازمة لما اهمية القانون نفسه. فالبطل الذي يتحتم عليه القيام بالاكتشاف المركزي في المسرحية، ألا يكون بأي حال من الاحوال انساناً كاملاً. لا بد ان يتمتع بقدر ما دعاه ارسطو بالزلل المتساوي. والسبب الذي يتحتم فيه على البطل ان يتمتع بهذه الصفة هو انه عند توصله للاكتشاف لا بد من ان يفسر كلاً من نفسه وفعله. ولا بد ان يكون التغيير نحو الافضل. ويمكن للزلل ان يكون الافضل، بل الاسوأ كما انه من الضروري - لسبب سأناقشه بعد قليل - ان يصبح مثيراً أكثر للاعجاب وليس اقل من ذلك بأي حال عند اقتراب المسرحية من نهايتها. وبمعنى آخر، يجب ان يمر البطل بتجربة تفتح عينه على خطأ ارتكبه هو نفسه وينبغي ان يتعلم من خلال المعاناة انه يعاني الموت في المسافة نتيجة لمخطئه او محاولته تصحيح ذلك الخطأ. ولكنه يصبح انساناً اكثر نبلاً مثل موته بسبب ادراكه لعبوه وللتحول الناجم عن ذلك في مسار فعله. خطبة هامنت هي عجزه عن اتخاذ القرار فعلاً، فهو يقدم الاعذار العديدة لحيرته وتردده حينما يكتشف عدم وجود أي سبب حقيقي لتردده، وان تأخره كان بفعل جنبه ومن وجهة نظر الكاتب المسرحي، فان جوهر المسافة عندئذ او جوهر المسرحية الجادة هو اللحظة الروحية او الولادة للبطل.

فعندما يسمي الكاتب المسرحي الى قلب التوليفة عندما يتوصل بطله الى اكتشاف له تأثيره الشرير، او هكذا يقره الجمهور، في

البطل. فان المسرحية تعمل دون جدل على خشية المسرح. ففي (ترويلس وكريسيدا) يكتشف ترويلس ان كريسيدا عاشر وبيبي على هذا الاساس نظريته ومفادها ان النساء خائنات. وبشيء هذا ينصرف عن الحياة ويشد الموت في قضية باطلة كطلان الحب الذي تحل عنده وتلك هي قضية هيلانة العاهر.

وباستثناء مسرحية (مكابيت) فان شكسبير لم يكتب مسرحية اخرى يمثل هذا الثراء وهذه الحكمة او يمثل هذا الدفق للاستعارة الذكية. اذ يصير الجمهور دائماً على ان التغيير الحاصل في البطل ينبغي ان يسير نحو الافضل. او في ما يعتقد انه الافضل. ولما كان الجمهور يتغير، فان مقياس التحير والشر يتغير على الرغم من بقاء وعدم امكان تحقق ذلك. كما ان معاني المسرحية تتغير بمرور القرون. والشئ الوحيد الاكيد هو ان الجمهور الذي يشاهد مسرحية ما سيندمج فيها فقط عندما تتجاوب الشخصية الرئيسة في النهاية لما يعتبره هذا الجمهور دافعاً اخلاقياً اسمي عما لوحظوه في بدء القصة وعلى الرغم من ان الجمهور سيحدد معنى (الاخلاقية)

بالطريقة التي يرضى بها ووفق مصطلحات ذلك العصر. ربما ليس هناك ما هو مطلق في القصة او في الخفض، ولكن الجنس البشري يؤمن بذلك ولا يستطيع ان يسمع اي نكران لذلك.

وأصل هنا اخيراً الى النقطة التي اسمي للوصول اليها حديثاً. لماذا يأتي الجمهور الى المسرح للمشاهدة في الوقت الذي يتعرض بطل متخيل لمحاكمة خيالية ويخرج فيها برصده حساباً او حساب جنه؟ ذلكم هو السؤال الذي حقزني لكتابة هذه المقالة. وما لم اكن قد تمثت بفعل نزعاتي الذاتية فان هناك اجابة محتملة جداً في قوانين الكتابة المسرحية التي اتيت على ذكرها. فقد بدأ المسرح اسماً باحتفالين دينيين تكميليين، الا ان يحتفل بالحيوانية الموجودة في الانسان والشئ يحتفل بالاله. وقد كرست الكوميديا الاغريقية القديمة لاحاسيس الشهوة والطقوس والارض والارواح الضرورية لصحة وديمومة الجنس البشري، اما المسافة الاغريقية فقد كرست لتطلعات الانسان وصلته بالآلهة ولمساعيه الدائمة في رفع نفسه فوق مستوى شهوات حيوانيته الى عالم غني بقيم اخرى غير المتعة والعيش. ومهما كانت درجة عدم وعينا بذلك، فان مسرحنا قلد الانبساط الاغريقية دون مساس بالجواهر ابتداءً باريستوفانيس وبوريبيدس وحتى وقتنا الراهن، وما الكوميديا الموسيقية البذيئة

[illegible][illegible]

وفاة كارلايل

توفي كاتب المقالات والمؤرخ السكتلندي توماس كارلايل في ٤ شباط ١٨٨١ . كان (اثن بناء والتحق بجامعة ادنبرة في سن الخامسة عشرة ليصبح رجل دين ولكن الشكوك الدينية انتهت هذا الطموح كما عمل في التعليم عدة سنوات .

كانت أعماله المبكرة بتأثير اهتمامه بالادب الألماني . فاصدر (حياة شيلر ١٨٢٥) وترجمة لرواية (وولف مايستر) لكتبته في ١٨٢٤ اعتنقها كونه نفسه تزوج جين بلش التي لا تزال رسائلها تفيض بالحياة كما في وقت كتابتها . وقد انتجت شخصيتها القوية وشخصية زوجها واحدة من أغرب قصص الحب في التاريخ الأدبي قامت على الاثارة والاعتدال المتبادل .

اشهر مؤلفات كارلايل (تاريخ الثورة الفرنسية ١٨٣٧) بعد احتراق النص الاول للكتاب في شقة صديق له . وفي هذا الكتاب يرى التاريخ من خلال البطل او الانسان الخارق . وتناول الفكرة نفسها بشكل اوسع في كتابه الاخر (الابطال وعبادة الابطال والاعمال البطولية في التاريخ ، ١٨٤١) وهي الفكرة نفسها المتضمنة في (رسائل وتخطبات اوليفر كرومويل ، ١٨٤٥) و (سيرة حياة فردريك الكبير ١٨٥٨ - ١٨٦٥) . وقد انتهت وفاة زوجته في ١٨٦٥ كتاباته الابداعية . كان تأثير كارلايل كبيراً في الفكر المعاصر في حقول كثيرة وخاصة الحقول الدينية والسياسية .
ميلاد سنكلير لويس

ولد الروائي الاميريكي سنكلير لويس في مينوسوتا في ٧ شباط ١٨٨٥ وكان ابن طبيب عمل صحفياً وبدأ في سن الخامسة والثلاثين سلسلة من الاهاجي الاجتماعية عن الحياة الاميريكية هاجم في (الشارع الرئيس) ١٩٢١ ، ضيق افق حياة المدن الصغيرة في وسط غرب امريكا ووصف في (سابت ، ٢ - ١٨) السوقية الروحية لطبقات العاملين في الاعمال التجارية . وتناول في (اروسمت ، ١٨٢٥) صراع طبيب نزيه ضد الانتهاكات بدافع

التقويم

الأدبي

اعداد : حميد عبد الرحيم الخليلي

في هذه الزاوية من مشاهير الثقافة الاجنبية ستقدم «التقويم الادبي» وهو اشادة خير يذكرني بعض ادباء ومفكري العالم اعترافاً من المجلة بهذه المناسبات التي اعطت اسما ذات اثر في ادب وثقافة العالم .

الروح التجارية. وهاجم في (المركباتري، ١٩٢٧) رجل دين منافقاً. وأصبح في ١٩٣٠ أول كاتب أمير يكي يفوز بجائزة نوبل للأدب.

ومن رواياته الأخرى لا يمكن أن يحدث ذلك هنا ١٩٥٥ وهي هجوم على النازية و(كاس نيميرلين، ١٩٤٥) و(دم القرابة للملكلي، ١٩٤٧) وقد تضمنت هذه الرواية دواصة في المشاكل العنصرية. توفي ستكثير لويس في ١٩٥١.

ميلاد جول فيرن

ولد الروائي الفرنسي جول فيرن في نانت في ٨ شباط ١٨٢٨ وهو أبوالروايات العلمية فقد وضع سلسلة طويلة منها بدءاً برواية (خمس أسابيع في منطق، ١٨٦٣) ومنها (عشرون ألف فرسخ تحت سطح البحر، ١٨٧٠) و(حول العالم في ثمانين يوماً، ١٨٧٣). وقد أوحى نجاحها الهائل لـ ه. ج. ويلز والكتاب الآخرين بوضع رواياتهم العلمية. توفي فيرن في ١٩٣٣.

دوستوفسكي

نوفي الروائي الروسي فيودور ميخائيلوفيتش في ٩ شباط ١٨٨١. اغتال العيب والذه الطيب وقد لازم هذا الحوادث تفكير دوستوفسكي طيلة حياته، درس في كلية الهندسة العسكرية في سانت بطرسبرغ ولكنه استقال في ١٨٤٤ ليحترف الكتابة الأدبية. حققت روايته الأولى (الفقر، ١٨٤٦) نجاحاً كبيراً. ثم حلت به نكبة إذ اعتقل في ١٨٤٩ بتهمة التحريض على التمرد وحكم عليه بالإعدام ربما بالرصاص وكان يقف أمام فصل إطلاق النار عندما وصل أمر العفو. ولكنه قضى أربعة أعوام في السجن وستين منفياً في سبيريما مما أدى إلى تدهور صحته. وقد وصف

حياته هناك في (ذكريات من منزل الموتى، ١٨٦١). ولدى عودته من المنفى قام بمشاريع صحفية انتهت بالفشل وتركته عارفاً في الدبون وزاد الطين بلة شغفه بالقمار. وانتهى زواجه الذي تم فيه في سبيريما بموت زوجته في ١٨٦٣. وفي ١٨٦٥ سافر إلى أدب مع شابة اسمها بولينا سوسلوفيا ليحاول استعادة ثروته عن طريق الفوز في الروليت ولكنه فشل بالطبع ولدى عودته بدأ بكتابه رواية (المقامرة) أرضاً لداثيه. ثم تزوج كاتبة الاختزال اناسنتكن ورحل إلى الخارج هرباً من الدائنين وكانت تلك فترة مذلّة لـ دوستوفسكي. واستطاعت زوجته أن تعيد ترتيب أموره المالية بالتدريج وعاد إلى روسيا. وقد نال لديه في السنوات الأخيرة من حياته كره شديد للارستقراطيين والاشتراكيين على حد سواء واستحوذت عليه مشاعر دينية. اشتهر حتى أثناء حياته كروائي عظيم داخل روسيا وخارجها. أشهر رواياته (الجريمة والعقاب، ١٨٦٦) و(الأخوة كاراسازوف، ١٨٨١) التي لم يكملها. وقد وصف فرويد هذه الرواية بأنها أعظم رواية غاص دوستوفسكي عميقاً في العقل أكثر من أي رواي سبقه. ومن رواياته الأخرى (ذكريات من العالم السفلي، ١٨٦٤) و(الأبله، ١٨٦٩) و(الشياطين، ١٨٧١ - ١٨٧٢)

بوشكين

قتل الشاعر الرومانيكي والكاتب الروسي الكساندر بوشكين في ١٠ شباط ١٨٣٧ متأثراً بجراحه في مبارزة مع نيبيل فرنسي شك بوشكين أنه كان عشيق زوجته. ولد في ١٧٩٩ في عائلة فقيرة لكنها نبيلة. وكان والد جد امه حبشياً أصبح قائداً من قواد القيصر بطرس الكبير. وقد جمع بوشكين في سنت بطرسبرغ بين العمل في وزارة الخارجية ونظم الشعر.

ولكن الكثير من قصائده مثل (قصيدة إلى أخرى، ١٨٢٠) الحمائية تعكس تأثيرات الأفكار التي حملتها الجيوش الفرنسية إلى أنحاء أوروبا ولذا نفى إلى جنوب روسيا. هناك ونحت تأثير بايرن بدأ ببشيدل الكلاسيكية التي استعارتها روسيا من فرنسا باشكال

قبورها الآن . انشغل ليسنغ من ١٧٦٥ الى ١٧٦٩ بمجلة اخرى اهتمت بالنقد المسرحي . كان ليسنغ داعية حرية الفكر والسمع الديني وقد كرس لها موضوع مسرحه (ناتان الحكيم . ١٧٧٩) .

اندريه جيد

توفي الكاتب الفرنسي اندريه جيد في ١٩ شباط ١٩٥٦ . توفي والده استاذ الفانسون البارز عندما كان جيد في سن الحادية عشرة وقامت والدته المتزمتة وضيقة الافق وصديقتها آن شاكلتن . تقطع تعليمه بسبب مشاكله النفسية المتكررة . ورغم عدم موافقة امه فقد صمم جيد في سن مبكرة ان يصبح كاتباً وانضم الى حياة باريس الادبية عن طريق الكاتب الفرنسي بيير لويس وكان للشاعر الرمزي الفرنسي مالارميه تأثير كبير فيه وتزوج ابنة عمه مادلين التي كان محبباً بها ولكن الزواج كان غير سعيد رغم عدم انهياره وكان ذلك بسبب ميول جيد الجنسية الشاذة

ادى وعي جيد الاجتماعي الى قيامه بمساعدة اللاجئين في الحرب العالمية الاولى والحرب الاهلية الاسبانية والى الاجماع فيما بعد ضد معاملة الاقارب في الكونفوسو . شعر بخيبة أمل اثر زيارة لروسيا في ١٩٣٦ وقضى بقية حياته في شمال افريقيا وباريس وفد منح جائزة نوبل للادب في ١٩٤٧ .

لم تلق اعماله اعجاب الجمهور ورغم التقدير العالي من زملائه الكتاب . وفي سن الخمسين وبعد ان تطور الذوق الادبي العام بعد الحرب العالمية الاولى لقي جيد التقدير الواسع رغم ان مؤلفاته بقيت تثير الجدل خاصة لدى معظم الكاثوليك . ولكن سمعته بصفته مؤلفاً تنامت وقد عكست كتاباته التي وضعها باقصى الاخلاص مشاعره وصراعاته العميقة وبعثته عن التجربة الصادقة ورفضه للتقاليد الاخلاقية للمجتمع .

وكانت بمثابة سيرة ذاتية . وقد اصدر جيد (المجلة ١٨٨٩ - ١٨٤٧) كما لعب دوراً مهماً في تأسيس (المجلة الفرنسية الجديدة)

رومانتيكية اكثر تحمراً واثارة . وفي مدينة اوديسا بدأ بوضع روايته الشعرية (يوجين اونيكين) بتأثير (دون جوان) ليارن .

وقد حولها تشايفكوفسكي فيها بعد الى اوبرا . ولقيت عدة مؤلفات مشهورة لبوشكين مصيراً موسيقياً مناسباً . من ابرز مؤلفات بوشكين الاخرى القصيدة الروائية (رجال الخيالة البر ونزيون ١٨٣٣) كما وضع قصصاً شعبية وخرافية وقصائد غنائية جميلة حول عدداً منها الى اغاني . عاديوبوشكين الى سنت بطرسبرغ بعد تولي القيصر نيقولا الاول العرش وادت زيارته للقفقاس في ١٨٢٩ الى وضع رواية وصفية بعنوان (رحلة الى ايرسوم) . ونجح في ١٨٣١ في الزواج من الحناء اللعوب ناتالي كونشا روفاً ولكنه لم يسعد في زواجه .

ليسنغ

توفي الكاتب المسرحي والناقد الالماني كونولد افرام ليسنغ في ١٥ شباط (١٧٨١) . وكان ليسنغ قد ولد في ساكسوني ودرس اللاهوت في جامعة لايبزك ورحل الى برلين في ١٧٤٨ واصدر مع صديق له مجلة نشر فيها عدة مقالات منها مقال عن كاتب المسرحيات الكوميدية الروماني بلوتس . واصدر مجلة مشابهة في ١٧٥٤ - ١٧٥٨ واستأنف دراسته الجامعية في وتبرغ ثم عاد الى برلين وعقد صداقة وثيقة مع الفيلسوف مندلسن . وقد صاغ افكاره في تلك الفترة في المناقشات والمراسلات التي تقوم على ان مسرحيات شكسبير ومن خلفه من الكتاب المسرحيين الانكليز افضل من المسرحيات المساوية للكاتب المسرحي الفرنسي . بيير كورلاي التي شن ضدها حرباً نقدية . كانت مسرحية الأنسة سارة سامسون . ١٧٥٥ ، نموذجاً لارائه وهي مأساة عن الحياة العادية ونوع جديد في المنابا وكذلك مسرحيته الثانية (امبليا كالموني ، ١٧٧٢) والف بينهما احدى افضل المسرحيات الكوميدية الالمانية وهي (مينافون بارغيلم ١٧٦٧) التي يبدو تأثير الكتاب الانكليز واضحاً فيها . وفي (لاوكون ١٧٦٦) العمل الادبي المهم عن فلسفة الجمال يضع ليسنغ تقيداً على الفنون المختلفة لايمكن

التي نشر فيها رواية (إيزابيل) ومؤلفات عدد كبير من الكتاب. ورغم بظء الاعتراف بموهبة جيد الادبية فقد كان لكتاباتة الاخيرة نفوذ قوي على كتاب القرد العشرين من حيث الاسلوب لانه لم يتردد عن تناول اصعب وادق الشكوك والمشاكل الانسانية.

اودن

ولد الشاعر الانكليزي وستان هيو اودن في ٢١ شباط ١٩٠٧. عاش ودرس في انكلترا واصبح مواطناً في ١٩٣٩. حرر مجلة (شعر اوكسفورد) عندما كان لا يزال طالباً جامعياً ونشر ديوانه الاول في ١٩٣٠. ثم اصبح اكثر شعراء جيله تأثيراً ومن اغزرهم انتاجاً.

كانت له ميول يسارية وشارك في الحرب الاهلية الاسانية كقاتل سيارة اسعاف. من آثاره الادبية (الخطباء ١٩٣٢) و(رقصة الموت ١٩٣٣) و(انظر ايها الغرب ١٩٣٥) و(وقت آخر ١٩٤٠) والمسرحية الشعرية (كلب تحت الجبل ١٩٣٥). قام بتحرير (كتاب اوكسفورد للشعر الترفيهي ١٩٣٨) وعمل استاذاً للشعر في جامعة اوكسفورد (١٩٥٦ - ١٩٦١) وتزوج اريكا ابنة الروائي توماس مان رغم انه كان شاذاً جنسياً وقد توفي في ١٩٧٣.

كيتس

توفي الشاعر الانكليزي جون كيتس في ٢٣ شباط ١٨٢١ الذي عرف برهافة حسه ورقته. استمر على الاتصال بمدير مدرسته الذي قدمه الى حلقة الشاعر والكاتب لي هنت فتعرف على هايدن وريسنولدز وشبلي واخرين اضافة الى تشارلي براون التاجر المتقاعد الذي كان يستمتع بمساعدة الشباب الموهوبين وسكن معه في ضاحية هامستيد شمال لندن (واصبح المنزل الآن متحفه كيتس) وبعد اجتيازه امتحان الطب / اعزل الجراحة بدون تخدير في ١٨١٧.

انار ديوانه الاول في ١٨١٧ الذي ضم السوناتا المشهورة: سى القراءة الاولى (يومر جابيان) ضجة صغيرة واصندر (انديميون)، اربعة اجزاء (١٨١٩) مثيراً نقداً قاسياً وبعض المديح. في ١٨١٨ فقد شقيقه جورج الذي هاجر الى اميريكاً وشقيقه الاخر توم الذي مات بالسل وتعود الى هذه الفترة بعض اروع قصائده التي نشرت في ديوان (لاميا وقصائد اخرى. ١٨٢٠) ومنها لاميا وقصيدة الى بلبل والى الحريف وعن الكآبة وغيرها من القصائد. واحب في تلك الفترة ايضا قاني براون الرقيقة المختصة التي قامت برعايته في مرضه ولكنها لم تكن تنهم الاحتجاجات العاطفية للشاعر. وفي ١٨٢٠ ظهرت عليه بوادر الإصابة بمرض خطير وساءت حالته واصبح يعتمد احسان الاصدقاء. وفي ايلول رحل الى ايطاليا مع الفنان جوزيف سيفرن الذي وضع تفاصيل دقيقة عن ايام كيتس الاخيرة كما نظم شيلي (ادونيس) في وثاء صديقه كيتس.

غوغول

توفي الكاتب الروسي نيقولاى غوغول الذي ولد في اوكرانيا عام ١٨٠٩ في عائلة اقطاعية ورحل الى سنت بطرسبرغ حيث فشلت محاولته في ان يصبح مثلاً ولكنه نجح ككاتب في ١٨٣١ عندما نشر عدة مجلدات من القصص القصيرة والرواية الرومانسية (تاراس بوليا، ١٨٨٥) عن شيخ قبيلة فزاقية. وقد اشتهر غوغول بمسرحية (المفتش العام، التي اخرجت على المسرح في ١٨٣٦) وسخر فيها من البيروقراطية. قضى غوغول معظم سنوات حياته الباقية في روما حيث وضع الجزء الاول من (ارواح ميتة، ١٨٣٧) وهي رواية ساخرة يشترى فيها المغامر شبكوف العبيد الارقاء الذين ماتوا منذ الاحياء الاخير للسكان (ولكنهم احياء فيسايدولان مالكيهم مايزالون يدفعون الضريبة عنهم) ويستخدمهم كضمان للحصول على القروض. وقد اتلف مسودة الجزء الثاني في توبة كآبة دينية سقط غريبة لها في سنواته الاخيرة. من أشهر قصصه (الانث) وتدور حول انث مبتور حصل على وظيفة حكومية و(المعطف). يمتاز غوغول بقوة الخيال ورسم الصور الكاريكاتيرية. رغم افتقاده الى المهارة الفنية في عرض الشخصيات.

ثم رحل الى ميلان حيث كتب معالجات سريعة عن الرحلات ووضح كتباً عن الفنون وبدأ تحليله النفسي للحب (تولامور ١٨٢٢) وقضى سنوات كثيرة في إيطاليا اومرحلاً. وبعد ثورة ١٨٣٠ عين قنصلاً لفرنسا في إيطاليا ونشر في السنة نفسها اول افضل روايتين له هي (الاحمر والاسود) وتضم صورة بارعة لعصره (يمثل الاحمر الجيش ويمثل الاسود الكلبة) وتحليلاً نفاذاً لشخصية بطلها جان سوريل ونجاحاته ومفوقته. وكانت روايته البارزة الثانية (لاشارتوز دي بارم ١٨٣٩) وسط النشاط السياسي والديبلوماسية والمؤامرات المفضدة وتتضمن انطباعاً حياً عن معركة واترلو والحياة في ولاية ايطالية صغيرة. تضم المؤلفات التي نشرت عقب وفاته رواية لم يكملها هي (لوسيان لوين ١٨٩٤). لم يكن ستندال معروفاً على نطاق واسع قبل ١٨٨ ولكن شهرته زادت عقب ذلك. وقد تبا ستندال باتباع الروائيين للواقعية والاسلوب النفسي.

فروست

ولد الشاعر الاميريكي روبرت لي فروست في سان فرانسيسكو. درس لفترة قصيرة في كلية دارتموث وجامعة هارفرد وعمل فيها بعد نجاراً ومدرساً (١٩٠٥ - ١٩١٢) وفلاحاً.

عاش في انكلترا (١٩١٢ - ١٩١٥) ونشر هناك اول ديوان شعر له هما (ارادة صبي ١٩١٣) و(شمال بوسطن ١٩١٤) اصبح فروست اساتذاً للغة الانكليزية في كلية امهرست لفترات طويلة بين ١٩١٦ و ١٩٣٨ وحاضر فيها بعد في جامعة هارفرد. وكان بين انتاجاته الاخرى (نيهامشير ١٩٢٣) و(من ثلج الى ثلج ١٩٣٦) و(الشجرة الشاهد ١٩٤٢). وقد صدرت اعماله الشعرية الكاملة في ١٩٥١. واحرز جائزة بوليتزر للادب في ١٩٢٤ و ١٩٣١ و ١٩٣٧ و ١٩٤٣. تركز شعره على ريف ولاية نيوانجلاند وامتدح الاعتماد الذاتي والتعلم الذاتي والحياة البسيطة. يعتبر فروست من اعظم شعراء القرن العشرين.

جديدة هي السيدة فون شتاين وأصل وضع القصائد الغنائية الرقيقة (وقد وضع ميتوفن وشوبرت الموسيقى لعدد منها). ولكن مع تنامي مركزه الاجتماعي بدأ يحس بأنه أصبح اسيراً للحياة العامة. وفي ١٧٨٦ رحل الى إيطاليا وقضى فيها سنتين واكمل المسرحيتين الشعريتين (أكسون) و(افكتي) ووضع اضافات لـ (فاوست) اسطورة الساحر المعجوز الدكتور فاوست التي كانت تختمر في ذهنه ويمدون افكاره عنها منذ ايامه في ستراسبورغ. وعندما عاد الى فايمار اصبح لديه عشيقه جديدة هي كريستيان فولبيوس التي انجبت منه عدة اطفال وتزوجها اخيراً في ١٨٠٦.

بعد عودة كونه مباشرة نشبت الثورة الفرنسية وقد تعاطف معها في بادى الامر ولكنه شعر بالسخط للتطرف الذي رافقها ولكنه اعجب فيها بعد بنابليون الذي كرمه عندما جاء الى فايمار فاتحاً في ١٨٠٨.

وكانت تلك هي السنة التي نشر فيها الجزء الاول من فاوست. ولكن لم ينشر الجزء الثاني حتى ١٩٣٢. وقام كونه ايضاً من ١٧٩١ الى ١٨١٣ بادارة المسرح الحكومي في فايمار بمساعدة شيلر الذي تبادل معه الرسائل البديعة في المواضيع الجمالية.

في ١٧٩٦ صدر الجزء الاول من روايته (وغلم مايستر) وتدور حول جولات شاب مغرم بالمسرح مع فرقة مسرحية. وفي الجزء الثاني الذي صدر في ١٨٣٠ يهتم كونه بالتأثير التربوي والاجتماعي للرحلات اكثر من الرحلات نفسها. واصل كونه الكتابة في مواضيع كثيرة ولم تفسد قصائده الغنائية التي كانت بوحى علاقات عاطفية عابرة قوتها وجمالها كان يؤمن بالحياة وبقبوها وفي ان يجيها كاملة. كان ذلك جوهر فلسفة كونه وقد مارس تلك الفلسفة الى النهاية.

ستندال

توفي الروائي الفرنسي ستندال (الاسم المستعار لماري هنري بيل) الذي ولد في ١٧٨٣. وقد خدم في حملة نابليون على موسكو.

وتمان

وتعتبر رواياتها صعبة لكنها ممتعة وهي قلما تستعمل الحوار المباشر وتهتم بالسوي الداخلي لشخصياتها كما يعبر عنه المونولوج الداخلي بينما تعتبر الحدة العاطفية والرمزية في لغتها من خصائص الشعر أكثر من النثر. لكنها ليست جديدة بشكل متطرف وتظهر أحياناً روح الدعاية كما في (اورلاندو ١٩٢٨). ومن أبرز رواياتها (غرفة جيكونب ١٩٢٢) و(السيدة دالواي ١٩٢٥) و(السفنار ١٩٢٧) و(والامواج ١٩٣١).

وكانت كاتبة مقالات بارزة وظهرت اهتمامها بالتغييرات الاجتماعية التي تؤثر في النساء كما في (غرفة خاصة ، ١٩٢٩). ووضعت أيضاً سيرة حياة الفنان الناقد وجورفراي. وقد انتحرت غرقاً بتأثير الحرب العالمية الثانية.

ادنا اوبرين . . . حتى القرويات

ترجمة / نهاد عبد السفار رشيد

الكتب التي نقرأها النساء وعلى وجه التحديد، الفتيات باللغات الرشد اللاتي يدفعن مذكراتهن اليومية الموجزة للنشر على هيئة روايات، ينبغي ان نقرأ من قبل الفتيات الاخريات. وان افضل الروايات من هذا النوع تلك التي لها القدرة على كشف الاسرار الشخصية او الوقائع المثيرة - تتضمن مزيجاً من الحقيقية والخيال الجامع، الحقد والحب.

ادنا اوبرين Edna O'Brien ، التي كتبت رواية (الفتاة الشويدة) The lonely girl التي اصبحت فيما بعد فيلماً جيداً بعنوان (الفتاة ذات العينين الخضراوين) The girl with green eyes تكتب بصدق في هذا النمط الادبي الذي يجعل القارئ الذكر يشعر وكأنه يسترق السمع للتصرف عن كتب على اسرار الجنس الناعم.

تكتب ادنا اوبرين بالزواج اوبالخير الاخضر المائل للون العشب الايرلندي الذي عشقته منذ طفولتها حيث ولدت في غرب ايرلندة وتعيش الان مع ولديها في صحب العاصمة البريطانية لندن.

في ٢٦ اذار ١٨٩٢ توفي الشاعر الاميريكي والت وتمان المولود في ١٨١٩. نشأ وتمان في بروكلين وعمل قراشاً في مكتب وعامل طباعة وصحفيًا ومعلمًا. ومن المجلات التي قام بتحريرها في ١٨٤٦ - ١٨٤٨ مجلة (بروكلين ايكل) التي جعل منها متبراً أعلن منه اراءه المناهضة للرق. قام بجولة في امريكا وتلت ذلك فترة من المطالعة غير المنظمة ابتداء من الانجيل وشعر هومر والمؤلفات الكلاسيكية الى شكسبير ومؤلفات سكوت وكارلايل وكولريج وايمرسن. وفيها عدا مساحة من الصوفية في قصائده تعزى الى مطالعته الفلسفية فقد كانت النتيجة الرئيسية هي محاولة التخلص من التأثيرات الاوربية وادخال ادب قومي بناسب امريكا. بدأ وتمان تحقيق هذا الهدف بنشر (اوراق العشب ١٩٥٥) في مجلد واحد ضم ١٢ قصيدة وتوسع الديوان بعد كل طبعة تالية حتى تضاعف حجم الديوان عدة مرات. تنم قصائده بوحداث الوزن غير المنتظمة وطول الابيات والايضاح القومي. وافكارها اجتماعية وسياسية واخلاقية وتدور حول الجمال والموت والحرب والجنس. ولغتها حرة وصرخة وطبيعية وأحياناً يظهر في تصويره لنفسه عنجبية غير مسرة! وهناك أحياناً مقاطع جعلت اعماله تعتبر لا اخلاقية وادت الى طرده من العمل ككاتب عقب الحرب الاهلية. في ١٨٧٣ اصيب بالشلل ولكن حالته الصحية تحسنت وعاش من ١٨٨٤ في عزلة حتى وفاته. وبالإضافة الى الشعر كتب وتمان عدة اعمال نثرية.

فرجينيا وولف

توفيت الروائية والناقدة الانكليزية البارزة فرجينيا وولف في ٢٨ اذار ١٩٤١. تزوجت في ١٩١٢ من الناشر والكاتب السياسي ليونارد وولف وأسأداً للطباعة في ١٩١٥. اصبحت فرجينيا وولف شخصية بارزة في الجماعة الادبية المعروفة بجماعة بلومز بري كما بدأت وضع الروايات فنشرت (الرحلة للخارج ١٩١٥).

بهذا الجرم المتعمد المخطيء ، للتشخيص يتوقف الحديث النموي في الرواية ، وتنتهي قبل ان يلحظها فعلا اي شخص . اذا كانت هناك ثمة قيمة اخلاقية في هذا العمل الروائي ، فانها في الحكمة القسدية التي مفادها ان النساء قد يكن يارعن في اختيارهن يضاجعن ولكن في واقع الامر يستزوجن من اي شخص اخر . اما روايتها الموسومة (الفرويات) فقد وفقت الرواية اوبرين بكسب ثناء واطراء النقاد على هذا العمل الروائي ولتجاحها البارز في رسم الشخصيات ببساطة ومهارة ودقة متكاملة . لقد تركت اوبرين شخصيات الرواية تنصرف والحوث تجري دون ان تظهر شخصيتها هي وراء ذلك .

ان (الفرويات) رواية جديدة ومباشرة وخليعة . انها طبق من الفسق الساذج البريء المتبل بالجمال الابولندي القديم . انها تبيع قياض جياش بالمغامرات الجنسية .

لقد منح الروائي الانجليزي الشهير كنتكلي اميس Kingsley هذه الرواية جائزته الشخصية كأفضل رواية صدرت في ذلك العام .

اجمع النقاد على ان اسلوب اوبرين لطيف وغير متكلف ومنطوق على دعابة وفكاهة . . وصفها وتصويرها للناطق الرفيعة الخلافة ، والبيت البالي المرهون لدى المصرف العقاري ، والدير ، راسخان ومفهمان بالحياة ؛ شخصياتها : اب سرف في الشراب واهبات ، صاحبة المبنى الالمانية ، رجال الاعمال في دبلن عند مخيض المبنى . . .

ان هذه الرواية وكما اجمع النقاد مزيج فريد من الفجور والبراءة ، استطاعت بسهولة انتزاع اعجاب النقاد والقراء على حد سواء . بشعر الفجاري ، وهويتابع تفاصيل الرواية الدقيقة وتصوير الجزئيات بان الاحداث مترابطة باحكام وان هذه التفاصيل الدقيقة انما تزيد من توضيح الصورة الكلية للرواية .

يشي النقاد على اسلوب هذه الرواية الانجليزية البارز السلس والمثوق وتصويرها الدقيق وعنايتها الفائقة برسم التفاصيل . كما ينحوب بعض النقاد لقارئة رواياتها بروايات اميس مردوك Mrs Murdoch ، وعلى وجه الخصوص فيما يتعلق بالليانة الزوجية والشذوذ الجنسي .

ان قائمة الروايات التي كتبها اوبرين عديدة ومنها (الفرويات) The country girls ، و (الفتاة ذات العينين الخضراوين) ، و (فتيات في منتهى السعادة الزوجية) Girls in their married bliss و (أب شهر بغض) August is awicked month ، و (كوارث السلام) Casualties of peace واخرها رواية تتحدث عن شباب اليوم بعنوان (الفردوس) Paradise .

في روايتها الموسومة (كوارث السلام) :

باتسي Patsy ، خادمة ايرلندية ، وتوم Tom ، رجل من دبلن يعملان لحساب سيدة متطفلة على الفن تدعى ويلامكورد Wila Meccord ، التي تصنع نوافذ علونة الزجاج . لقد واجهت كل من باتسي وويلا مشاكل جنسية .

ترجل باتسي تاركة تعليقا وداعيا بعد عشر صفحات من مناجاة النفس على غرار مناجاة مولي . بلوم .

كان زوجها اخصي : يحدث جلبة حين يتطلع الطعام اضافة لقدميه كريتي الرائحة . ان زوجا مثل توم يستحق ان يكون زوجا لامرأة فاسقة . اما الشخص الذي يقع عليه اختيار باتسي فهو زبون اسمه روي وقد استطاعا على نحو متواصل التخلص من وصوم تقرير كنسي .

وفي غضون ذلك تخالج ويلامكورد بعض الاوهام والخيالات عن الزواج لكن الواقع الانثوي يتغلب دائما على النزوة الانثوية .

كانت ويلاقبيحة الوجه ومن طراز النساء اللاتي يرتعن من الرجال . انها تنسلق هذا المبني الضخم بعد نهاية الاسبوع مع امرأة سيئة الصيت من جامايكا اسمها اورو Aura صاحبة البشرة الزنجية الشاحبة . عندما تعود الى البيت بعد هبوط الظلام يكون الذكر العاجز المغفل توم بانتظارها في المدخل لايقاق العقوبة بزوجه باتسي الخائنة . ينهض توم بينها عتاز هي المدخل وينفض عليها بانقان حتى ان الصرخة التي اطلقتها . أحتبست في حجرها وبدت كأنها نحيب . تموت وظهرها نحور . وعندما تسقط صريعة على الارض يساعدوا في ذلك . ثم يكشف بعدئذ انها وويلا المسكينة وليس زوجته باتسي .

كتاب العدد



ديوان باشو

ترجمة : عبد الستار ميمون

مقدمة

التانكا^١، في الشعر الياباني، تعني القطعة الشعرية الخماسية. أما الهوكو أو الهايكا فهي الثلاثية، وكانت التانكا سابقة الهوكو من حيث النشأة. لقد انبثقت التانكا من الأغنية الشعبية. جارة متواضعة في البداية في ظلال الفصائد الطويلة. وكانت الأغنية الشعبية مبنية على الإيجاز والاكتناز. وتمني التانكا حرقاً «أغنية قصيرة». ولقد كانت في بدايتها أغنية شعبية. وخلال القرنين السابع والثامن، صبيحة التاريخ الياباني، تأخذ التانكا طابعاً شعرياً أدبياً. مشافهة الفصائد الطويلة، متشوقة عليها في أحيان أخرى. وقد ولدت الهوكو من التانكا بعد قرون من نشأتها. وتمت ولادتها إبان التطور الناضج في الثقافة المدينة. وفي أكثر من مرحلة مرت التانكا والهوكو في أزمنة قبة أو صلتها إلى حافة الثلاثي. غير أنهما تعودان إلى وضعهما المعاني، أخذت في التطور إلى يومنا هذا. لم تكن الهوكو المقاطع شعرية «ليكية» أي غنائية. تجعل من الطبيعة، في تحولها من فصل إلى آخر، مادتها الفنية. وغالباً ما يصور المرء فيها عبر هذا التحويل من حال إلى حال. ولما كان الشعر الياباني يعتمد المقاطع الهجائية. جاء الإيقاع فيه من التناوب بين مقاطع صوتية متعددة. من هنا فالهوكو تمتلك وزناً ثابتاً. في كل بيت من أبياتها الثلاثة قدر محدد من المقاطع الصوتية: خمسة مقاطع في الأول، في الثاني سبعة، وفي الأخير خمسة مقاطع صوتية. وكان للأشكال الشعرية أثرها في هذا الميل إلى الإيجاز: أن تقول الكثير في مفردات قليلة. وقد أصبح بعض من الهوكو أمثالاً شعبية. مثل هذه الهوكو من شعر ماتسؤ وباتيو:

ما ان انطق كلمة

حتى تتجلد شفاهي.

زوبعة خريفية.

وهي تعني في المثل: يرغمك الحذر أن تصمت أحياناً. إن مهمة الشاعر، في الهوكو، أن يبعث الأثارة الشعرية في النفس، أن يوقظ المخيلة لدى القاري. وعلى القادي أن يلم بأبعاد الصورة والمعنى كلها. ولهذا ليس ضرورياً أن ترسم الصورة، في الهوكو، بتفاصيلها كلها. وعلى القاري أن يتوقف، متأملاً، متخيلاً، ليدرك المعنى الباطن لأشارة الشاعر وأفاق المنظر المصور. الهوكو هي الخطوات المهمة الأولى علينا أن نكمل الجولة.

وإذا كانت الهوكو قصيرة في بنائها. فإن هذا لا يعني ضالة المعنى الأدبي أو الفلسفي فيها. ففي كل ظاهرة لن يبحث الشاعر إلا عن لحظة الذروة. وفي أحيان أخرى، عبر الاكتناز الفني الشديد، نرسم صورة مترامية. مثلما نجد عند باتيو في هذه الثلاثية:

رحيباً يصطخب البحر.

بعيداً حتى جزيرة سادو

تنحدر المعجرة.

هنا يفتتح، أمامنا، مشهد واسع، وكأن أعيننا أمام شق الرقبة في آلة التصوير: البحر اليوناني في ليلة عاصفة، لكنها صافية. تتلاعب فيها النجوم، وتتلاطم الأمواج البيض المزبدة، ويمعبد عند حافة السماء يلوح شبح جزيرة سادو الأسود.

إن بين الهوكو وفن التصوير علاقة قريبة قوية. فهي تكتسب، أحياناً، بإيعاء من صورة رسام. أو توحى هي له برسم صورة. وقد تحول، أحياناً أخرى، إلى جزء من الصورة نفسها، وقد خطت فوقها جميلة، أليفة. وقد يكتب الشاعر وكأنه منهمك في رسم صوره، عامداً إلى خصائص الفن التصويري. يقول الشاعر بوسون من القرن الثامن عشر:

ازهار اللفت في كل مكان.

في الأفق تطفئ الشمس

في الشرق يبرز القمر.

إنها صورة الحقول العريضة. مغطاة بازهار اللفت الصفراء. وهي تلوح أكثر توهجاً تحت أشعة الغروب. ومع هذه الكرة الملتبته الغاربة يبدو القمر، متناقضاً، في لونه الشاحب وقد برز توا. لن يتحدث الشاعر هنا، في تفاصيل، عن الأضواء، وكيف هو تأثيرها الحادث أو كيف هي الألوان على لوحه. إنه يقترح، حسب، أن ننظر نظرة جديدة نحو هذه الصورة التي رأيناها مراراً لكي نكتشف، بأنفسنا، مداها كله بألوانه وتناقضاته. لقد مر الشاعر في مرحلتين. التجميع والاختيار. جمع، أولاً، في تأمله التفاصيل كلها. ثم اختار ما شاء أن يرسمه من بين تفاصيل الصورة.

وغالباً ما يعمد الشاعر إلى الصور الصوتية في كتابته. فيأخذ الصوت هنا مكانة المنظر أو يزيد في الإشارة إلى المعنى الكامن فيه. ويعمل أيضاً، في حالة أخرى، في إعطاء الصورة ملامح أخرى. ويستطيع القاري أن يتخيل ما تنطوي عليه هذه الأصوات من معان خاصة. أو ما توحى به من ظلال على المنظر المصور: حويل الريح سقسقة ريز الحصاد، صرخة الدراج، تغريد العندليب، صداد القبرة، ترجيع الوقواق. وغيرها.

إن مهمة الشاعر، إذن، أن يمنح القاري اتجاهات تخيلية معينة. لكي يكمل القاري ما تنطوي عليه الملامح المختارة من تفاصيل مجمعة. أي أن يصل إلى الصورة الشاملة أو المعنى الشامل في الظاهرة أو في الشيء.

يقول باثيو:

على الفصن المادي

يقع غراب متوحد.

أسمية خمر بنية.

هنا تعمل التفاصيل المختارة في تكوين صورة الخريف في أحيائه. إنك لتحس باختفاء الرياح، بالطبيعة في سكوتها الكئيب. إن الملامح، هنا في الهوكو، تكاد تبدو محدودة. غير أنها تمتلك اتساعاً كبيراً. إننا نتأمل، مسحورين، من خلال هذه الهوكو كما ننظر في قاع نهر عميق، لكنه يبدو واضحاً. يصور الشاعر منظرًا من الطبيعة المحيطة بكسوخه، ومن خلاله نحس بوضعه النفسي، أنه لا يتحدث هنا عن وحدة الغراب. إنما عن

وحدته الشخصية. أمام تخيل القاري، يفتح أفق رحيب. ومع الشاعر يستطيع أن يجرب الأحاسيس بالكأبة. .
 توحى بها طبيعة الخريف. . أو يتقاسم معه الحزن الناجم عن معاناة شخصية. كلما كان المعنى الباطن في الهوكو
 غنياً. . كانت الصورة الشعرية سامة فيها، إنها توحى أكثر مما تظهر. وفي أحيان أخرى تكون الثلاثية كلها استعارة
 واحدة، غير أن المعنى المباشر عادة ما يكون كامناً في المعنى الباطن. يقول بالبو:
 من قلب زهرة عود الصليب
 تدب النحلة متباطئة.
 آه، كم هي غير راقية.

كتب الشاعر هذه الهوكو وهو يفاдр بيت صديق مضطرب. وبالطبع، ستكون مخطئين إذا ما بحثنا، في كل
 هوكو، عن هذا المعنى المزدوج. غالباً ما تكون

الهوكو تصويراً واضحاً لعالم الطبيعة والنفس، لا تتطلب أو تحتل تأويلاً آخر. إذا كانت التانكا هي الشكل
 المحبوب في اشعار الفئات المتفرقة. . فقد كانت الهوكو قريبة من النفوس البسيطة من الفلاحين والرهبات
 والشحاذين. لم تكن احدائها تنفع في الحدائق أو القصور الباذخة. . انما هي مأخوذة من شوارع المدن الفقيرة،
 من حقول الرز، الطرق العامة، الحيوانات، الخيمارات، الخناقات الصغيرة حيث يقضي المسافر أو الجوال ليلة أو
 ساعات راحة.

لن نستطيع أن نفهم البعض من خصائص الهوكو الا من خلال التعرف بنشأتها وتاريخها. مع مرور الزمن أخذت
 التانكا تنزع إلى موشحين: الاول في ثلاثة أبيات، والثاني في اثنين. ويحدث أن يكتب أحدهم الموشح
 الاول. . ويكتب الموشح الثاني شاعر آخر. وفي القرن الثاني عشر ظهرت «سلاسل» من اشعار تتألف من التناوب
 بين الموشحين. واطلق على هذا الشكل اسم الموشحات المنسقة أو «الملظومة». وقد سميت الابيات الثلاثة
 الاولى بالموشح الأولي «الهوكو». ولما كانت الطبيعة هي الموضوع الشائع. . فقد احتاز كل فصل من فصول
 الستة على مفردات معينة. . وليس من الجائز أن تتسحب مفردات فصل ما إلى غيره من الفصول. مثلاً: ماان تذكر
 كلمة «ضباب خفيف» فسرعان ما يعرف ان الحديث هنا عن الربيع المبكرة في مرحلته الضبابية. . هكذا الحال مع
 المفردات وتوافقاتها. مثلاً: ازهار الخوخ، الببل، نسج المنكبوت، ازهار الكرز والشمش، القبرة، الفراشة
 وغيرها انما تشير إلى الاحداث جارية في فصل الربيع. وتشير إلى الصيف مفردات مثل: وابل المطر، الوقوق،
 زهرة هود الصليب، غرس شتلات الرز، البرودة المعتدلة، استراحة الظهيرة، اليراعة، الحر وغيرها. ومثل هذه
 المفردات انما تشير إلى الخريف: القمر، النجوم، الندى، صرخة زيز الحصاد، ازهار الكرواسانيم، الحصاد،
 اوراق الاسفندان الحمراء. أما المفردات الشتوية فهي من مثل: الرذاذ، الثلج، الجليد، البرد، الموقد المبحمرة،
 نهاية العام وغيرها.

اليوم الطويل يعني يوماً ربيعياً. . لأنه يبدو طويلاً بعد أيام الشتاء القصيرة. والقمر مفردة خريفية. . للهواء أكثر
 صفاء في ليالي الخريف. . فيبدو معه القمر أكثر تألقاً مما هو عليه في الفصول الاخرى. ولأجل الايضاح يذكر

الفصل من السنة فيقال: ربيع ربيع، ربيع خريفية، قمر صيفي، شمس شتوية.

كانت الهوكو «الموشع الأولي» هي الأفضل، عادةً، في الموشحات المنسقة. ثم استقلت بنفسها، منفصلة نهائياً، غير أنها لم تصبح متميزة بفكرتها العميقة أو صورتها الفنية. أو ممتلكة هذا الانتشار الواسع اللاحق زمن طويل، في النصف الثاني من القرن السابع عشر على يد الشاعر الكبير باتيو.

أحدث باتيو في الهوكو انعطافاً عظيم الأهمية. فقد أزال عنها الطابع الهزلي الشائع من قبل. ووضحت الكلمات الموسمية لديه صوراً شعرية مليئة بالمعاني العميقة، نابضة بالحياة. وكانت من قبل شكلية أو شبه ميتة. كان شاعراً وفيلسوفاً، ومن شعراء الطبيعة الكبار. من خلال أشعاره يفتح امامنا عالماً الروحي باحاطيسه ومعانيه. لكذلك لن نجد في شعره الانطواء المرسل المحجب على الجمال. في كل هوكو من شعره تمت في آخريات القرن السابع عشر. وهي المرحلة التي تدعى بالعصر الذهبي للشعر الياباني.

ولد باتيو عام ١٦٤٤ إيتا لمعلم خط. منذ طفولته كان في صحبة ابن أمير محب للشعر. وفي هذا المناخ الفني بدأ يكتب الشعر، غير أن الأمير الشاب مات مبكراً. فهاجر باتيو إلى المدينة الكبيرة إيدو «طوكيو» بعيداً عن قصور الامراء في الضواحي. ورسم نفسه راهباً ليحرر نفسه بهذا من خدمة الامراء، غير انه لم يصبح راهباً حقيقياً. كان يعيش في كوخ صغير، في ضاحية فقيرة قرب مدينة إيدو. وكان هذا الكوخ مع البركة الصغيرة وأشجار الموز المحيطة به مصوراً في أشعاره. كان يحيا حياة الفقراء البسيطة. مر باتيو في طريق شعري صعب. في أشعاره المبكرة كان محاكياً لطريقة الشعر التقليدي. وفي سعيه من أجل أسلوب جديد كان يدرس، بانتباه، أعمال الشاعرين الصينيين الكبارين: لي بو و دو فو، متأسلاً في فلسفة المفكر الصيني جشوان وتعاليم الطائفة البوذية دزين. جعل باتيو من الجبدأ الجمالي سائياً أساساً لأعماله الشعرية. وسائياً تعني في معناها الأولي: كآبة الوحدة. وكانت هذه النظرية الجمالية منسجمة على الفن الياباني كله في اواسط القرن السابع عشر. والجمال، كما ترى هذه النظرية، يجب أن يعبر عن الموضوع المعقد في أشكال بسيطة، كلاسيكية، داعية إلى التروي والتأمل في قراءة المادة. السكون، النعمة الرثائية الخافتة، اللون الكاكي، التوافق الناتج عن وسائل فنية شحيحة، هي ذى اجواء السائى. في دعوته إلى التأمل المركز ورفقه لألوان البهجة المبتذلة الباطلة. وبالطبع لن يسمح مثل هذا المبدأ الصارم بتصوير الجمال الحي بامتلائه كلمة. ان فنناً كبيراً مثل باتيو لا يد أن يحس بهذا. لقد وجد البحث عن الجوهر الكامن في كل ظاهرة متفردة مرقصاً ومملاً. اضافة إلى أن الشعر الفلسفي، حسب الجبدأ السائى، لا يوصل المرء إلا إلى التأمل السليبي.

أعلن باتيو، في سنواته الأخيرة، مبدأً شعرياً، جديداً متقدماً: كارومي أي الخفة. وقد دعا هذا الجبدأ إلى البساطة والشفافية في التصوير. فكانت أشعاره الأخيرة خفيفة، صافية، يتخللها تهكم طيب واحاسيس داللة. لم يستطع باتيو المكوث، طويلاً، في العالم الضيق الذي تشترطه أشعار الطبيعة السامية

كان يحضي أحياناً إلى الجبال النائية حيث لا أحد يرفع عن الأرض ثمرة الكستناء البرية السالطة. ومع ميله إلى الوحدة لم يكن عزوفاً عن الآخرين. كانت شهرته في ازدياد. وكان التلاميذ يقدمون إليه من مختلف المدن والفئات. وفي مدرسته الشعرية تخرج شعراء مهمون.

في عام ١٦٨٢ شب حريق هائل في الضاحية فأتى على كونه . من هنا بدأ الشاعر رحلته التي استمرت سنين عديدة وكان يمتناها منذ عهد بعيد . . كان تجملاً طويلاً عبر البلاد كلها . كان يزور الأماكن الشهيرة بجمالها كما هو متبع لدى الشعراء في الصين واليابان . وقد كتب عدداً من دفاتر السفر الشعرية . عام ١٦٩٤ توفي باتيو في رحلته الأخيرة .

إن سحباً كثيفاً	تحملك ورقة صفراء ،
تتجمع بين الصديقين . كان وداعاً أبدياً	عند أية ضفة سوف تستيقظ فجأة
بين الأوتن البريتين المهاجرتين	بأزيز الحصاد .
يطوق الحرش الجبل ،	كل شيء قد أبيض تحت ثلوج الصباح ،
كأنما قد شد على وسطه	لم يعد البصر يميز شيئاً
حزام سيف .	غير سهام الضوء في الحديقة .
حل موسم افطار أيار .	شد ماتفايض النهار !
كان البحر يتوهج ناراً ،	إن مالك الحزين يتسكع على ساقبه الطويلتين
إنها فتاديل الحرش الليلي .	والماء الى ركبتيه .
الريح تمد له سرير	أية ليلة هادئة مقمرة . .
والندى الثلجي يغطيه ،	إنك لتسمع في اعماق الكستانه
هذا الرضيع وقد ألقي به .	كيف تزدرد الدوة النواة .
أود أن أتبل اليوم	على الفصن العاري
وجبة رزي بأعشاب النسيان	يقبع غراب متوحد .
مودعاً العام المنصرم .	أسمة خريفية .
يلتمع القمر في السماء	في ظلمة الليل
كما يلتمع لباب الشجرة	ينغرش الثعلب على الأرض .
وقد قطعت من جذورها .	متسللاً الى البطيخة اليانعة .

تعيّ أعشاب البحر

بصغار السمك،

تمسك بها فتلويب دونما أثر.

تقدمي يافرسى.

أرى نفسي وسط صورة

من مروج الصيف القبيحة.

في الربيع تقطفون أوراق الشاي

لقد قطفوا أوراق الشاي كلها.

من أين لهم أن يعرفوا أنهم بالنسبة لشجيرات الشاي

كالربيع الخريفية تماماً.

عبثاً يتفتن الموقوف البعيد،

فقد انقرض الرجال الشعراء

في أيامنا هذه.

في ذكرى الشاعر سمبو

في الكوخ المغطى بالأسل

طوال الليل كنت استمع

كيف تنن اشجار الموز في الرياح،

كيف تسقط القطرات في اليرميل.

ماجئت اليك في قبرك

حاملًا أوراق اللوتس المضاعرة،

إنما بعزيمة من أعشاب الحقول.

في بيت كافونو سوغا تنصب في إناء متصدع

أزهار بطيخ، وإلى جانبها تنطرح فيثارة بلا أوتار

وقطرات المياه تسرب وحين تقع على القيثارة

في يوم الممد العالي

أردانهم ملطخة بالوجل،

طوال النهار يتسكع صائدو القواقع

في الحقول دونما توقف.

تجعلها ترن

سيقان بطيخة مزهرة.

تنساقط القطرات، تنساقط في رنين،

أم هذه... أزهار النسيان؟

ردًا على تلميذ

أنا رجل بسيط.

صان يزهر اللبلاب

أتناول إغظاري من الرز.

أضاء القمر

أركان كوخي الضيق كلها،

متسللاً من كوته.

تضحني الصفصافة نائمة

وعلى الفصن منها عند ليل وحيد.

يخيل لي أنه روحها.

إستراحة غير طويلة في بيت مضيايف

حينئذ ترشف الندى
من زهرة الكرستيم .

ذاوية هي الزهور
تساقط البذور متصبية
كما تنسكب الدموع .

في رأس السنة

كم من ثلوج رأينا .
غير أنها لم تتغير في شيء ،
غصون الصنوبر الخضراء هذه .

التي نظرة متببهة
سترى ازهار حقبة الراعي
تحت السياج المجدول .

بعد المرض أنظر من النافذة

بعيداً ، قرمزياً يلوح
سقف الممبد القرميدي
في سحب من أزهار الكرز .

آه ، أنيفي ، أنيفي
وكوني رفيقة لي
إيتها الفراشة الناعمة .

تنظاير على الأرض
عائلة الى جلورها القديمة . .
ساعة الفراق بين الزهور .

هنا سأرمي الى البحر
قبعتي البالية بفعل العواصف
ونعلي المتعطفين .

فجاء أسمع حفيفاً ،
في صدري تستيقظ الكأبة . .
أشجار الخيزران في ليلة ثلجية .

في المهجر

لم يبق غير لسان تار هزيل ،
تجمد الزيت في السراج .
تستيقظ . . أية كأبة !

ابها الغراب الجوال
أين هو عشك القديم ؟
أينما تنظر تجد البرقوق مزهراً .

أطلنا تحد بقنا بالقمر متلذذين ،
أخيراً يمكن أن تستريح قليلاً . .
غيمة عابرة .

شدما تصغر الريح في الخريف !
آنذاك فحسب ستدركون أشعاري
حينما تبيتون في هراء الحقول .

ولي الخريف نود أن تعيش هذه الفراشة :

عند البركة القديمة

تقفز ضفدعة الى الماء .

صوت ماء طافر في الهدوء المستتب .

سوق رأس السنة في المدينة .

يلزمني أن أزوره مرة

لأشتري عصي التدخين .

سائراً حول البركة

في عيد القمر الخريفي

حول البركة . حول البركة

طوال الليل حولها .

تحت القمر أو تحت ثلوج الصباح .

متمتعاً برؤية الجمال ، أحبش كما أريد .

هكذا أقضي كل عام .

الى صديقي مسافر

هي ذي ثروني كلها

أشبه بحياتي نفسها

هذه اليقطينة العنقاء الخفيفة .

لأنس يا صديقي

زهرة البرقوق المتعجبة ،

في غيبها ، عن الأعين .

لم يعد غيرك من صديق مخلص

لهذا الكوخ المغطى بالعشب

يابائع الشلجم الشتوي المنجول .

أيها الرعاة الصغار

وانتم تقطعون لكم عصياً

اتركوا لشجرة الخوخ قليلاً من غصونها .

هي ذي ثلوج الصباح الأولى

قليلًا . قليلًا نتحن تحتها

اوراق زهرة النرجس .

أنف لك أن تحمل كرنب يحر .

وهذا اليانع المعجوز يحمل على أكتافه

سلاً من المحار الثقيل .

كم اشتدت برودة المياه !

لا يجد النورس الى التوم سبيلاً ،

مترجماً فوق الموجة .

سحابة من أزهار الكرزا !

دقات ناقوس عبر المياه .

من أويشأم من أساكوسا ؟

تصدع الكوز مفرقماً .

لبلاً تجلدت فيه المياه .

فجأة أفقت من النوم .

في كم الزهرة

نحلة ناعسة . لا تلمسها

يا صديقي المصفور .

عشق النلقق من مهب الرياح
ونحته، بعيداً عن الزوايح،
زهرة الكرز الهادئة.

عالية تسمع في الغاية
ضربات نثار الخشب
على عمود كوخ وحيد.

طوال النهار الطويل
تتغنى دونما ملل
قبرة الربيع

عادة ما يكون الجو صافياً هذه الأيام.
فمن أين هذه القطرات؟
في السماء كسرة سحابة.

التي صديق في سقر

اتراها حطمت غصنا
هذه الرياح المتراكضة في الصنوبر؟
اية برودة معتدلة في الماء المتطاير!

عش هجرته الطيور..
كم يحزنني أن انطلق
الى بيت جاري المقفر.

اي نبع بارد صاف!
يسرع صاعداً على ساقبي
سلطعون صغير.

فوق امتداد الحقول
غير مرتبطة بشيء الى الارض
تصلح القبرة.

جنب اللباب المزهر
في الظهيرة يستريح دارس الغلال.
كم هو حزين، عالمنا هذا!

أمطار أيار في انهار..
أين ترى تحطمت حصى الكوز؟
صوت ليلى غامض.

كان قد زرع بطيخاً هنا.
أما الآن فقد افترت الحديقة القلجيمة.
في بروجة العساء.

حنن الزهرة البيضاء على سياجها
قرب منزل الصديق الأرملة
ترشني بالبرودة.

هاهنا، يطيب لي ساعة السكر
أن ارقد على هذه الاحجار البيضاء
وقد إكست بالقرنفل.

هاينا اصداقائي
تنفجج على أعشاش البط المائمة
في سيول من أمطار أيار.

في مديح الشاعر ريكا

كما لو كنت قد قبضت

بيديك على البرق

حين أوقدت الشمعة في الظلام.

شدها يطير القمر حيناً!

على الفصون الساكنة

تتعلق قطرات مطر.

لليلة ، ولو ليلية واحدة

ياشجيرات الهاكي المزهرة

أوي الكلب المنشرد!

وقوراً يخطو مالك الحزين

في حقل حصيد حديثاً.

إنه الخريف في القرية.

ترك الفلاح للخطوة

دوس بيد رزه،

متطلعاً إلى القمر.

أوراق بطاطة ذابلة

في الحقل اليابس . ينتظر القلاحون

طلوع القمر دونما سام.

قد انطرحت تلاماً على الأرض

لكنها لا بد من أن تزهر.

نبته الكرستيم المريضة

كانت السحب منتفخة بالمطر

فوق ذرى التلال السفحية وحدها.

أبيض بطلوجه . . يتراءى فودزي.

تهاوى رفيقي عن حصانه

وقد أسكرته الخمرة.

وها هو متغفر بالرمل والثلوج.

رأس إيراكودزأكي.

يا صرصرة الحداة . . أي شيء في العالم كله

يمكن أن يشبهك؟

أطلعت المحقول زرعها الخريفي.

أي ماري طيب لناسك . .

هذه القرية وسط الزروع!

صل من أجل أيام سعيدة.

كن بقلبك شبيها

بشجرة الخوخ في الشتاء.

ليلة في الطريق

أوقد الحصان الصويرة

اجفف المنشقة على النار . .

قريباً يحل الشتاء بصقيعه.

ثانية تنهض عن الأرض

نبته الكرستيم كابية في الضباب،

وقد ضربتها أمطار قوية.

أشبه بنى حليل البنية
أيتها الازهار المنسية في الحقول
عبثاً تدبيلين .

شيدت الدار جيداً .
الى جانب منها
فرحة تلتقط العصافير الدخن .

يتشابه اللبلاب جميعاً .
وثمار البقطين المنقاه خريفاً؟
لن نجد اثنتين متشابهتين .

لم يعد الخريف بعيداً
حقول الرز والبحر
لن أخضر واحد

أه، أبدأ
أعياي أن أفارئك بشيء
يا هلال الليلة الثالثة

ساكنة في كبد السماء
تتعلق سحابة غائمة .
يبدو أنها تنتظر البرق .

أه، شديداً هي كثيرة في حقولها!
وكل واحدة تزهر بطريقتها .
هنا نكمن مائة الزهور السامية .

حول الجسر المعلق
لف حياته كلها

في إناء خمرني
لا تسقطي يا طيور السنو
كتلة طين .

تمت سقف من ازهار الكرز
مثل أبطال المسرحيات القديمة،
انطرحت لأرقد في الليل .

أشجار الكرز في أوج أزهارها .
غير أن الفجر مثلما هو دائماً
هناك فوق الجبال النائمة،

في عتمة أمطار آبار
شيء واحد لن يتعرض للفرق:
جسر فوق نهر سستا .

صيد اليراع في نهر سستا

لما نزل تتلامع في الأعين
أشجار الكرز الجبلية . . . وحيالها
تتلامع البراعمات لهاً فوق المياه .

يخيل لك أن التواقيس، هي الأخرى
مستقر متجاوبة هذه اللحظة .
هو زير الحصاد يتعالى صريره .

كم تتكاثف الأعشاب صيفاً!
لن نجد وريقة وحيدة مفردة
الا على ساق وحيد الورقة .

هذا اللبلاب العاشق البري .

نفذ الرز في البيت .

سأضع في القطينة

زهرة جمال المرأة .

كنت فرحاً في البداية

لم أخذت أشعر بكآبة ما .

في زواقي الصيد العائمة تتوقد السرج .

هنا ذات يوم كانت تقوم قلعة .

ليقص علي أخبارها لأول مرة

هذا النبع المتدفق في البئر العتيقة .

على جبل المعجوز المهجورة

حلمت مرة ير واية غابرة :

في الجبال تولول معجوز منبوذة

لا صديق لها غير القمر .

لم تزل تقف هنا أو هناك

جزر من سنايل لم تحصد بعد .

طائر البكاشين يصرخ قلقاً .

مرة أقول للآخرين : وداعاً .

مرة يودعونني هم . وفي آخر الطريق

يكون الخريف في جبال كيسو .

الشاعر ريكا في رثاء زوجته

الغطاء لشخص واحد

في هذه الليلة الشتوية السوداء المتجلدة .

أية كآبة !

تساقطت ثمار الكستناء من غصونها .

الى من لم يكن مرة في هذه الجبال النائية

سأحملها هدية ممى .

في يوم التطهير من الذنوب

نسيم حذب يهب ،

تفتر السمكة مطبقة .

إنه الوضوء في النهر .

لاشيء غير القصائد .

كل ما جاء به الربيع الى الشاعر

في كوخه المجنى من غصون الموز .

الى صديق

هي ذي أيام الشتاء .

ثانية استند بظهري وحيداً

الى عمود وسط الكوخ .

زرني

في وحدتي .

سقطت اولي اوراق الخريف .

رسالة الى الشمال

على جبل أشعة الشمس

أتذكر عندما ممأ

تطلع الى الثلج؟ . وفي هذه السنة
لا بد أنه قد سقط ثانية.

آه، أية بهجة مقدسة!

على الورقة، الورقة الخضراء الفاتية
ينسكب نور الشمس.

قطع البوص لتغطية السقوف.

على السيفان المتبقية

يتساقط ثلج قليل.

هي ذي علامتي الهادية:

وسط أعشاب المروج العالية
رجل يحضن كومة قش.

في الربيع المبكر

نجاحة أرى

من فوق كثاف ردائي الورقي

نسج عنكبوت يتنامى منمائلاً

الحديقة والجبال النائية

ترتجف، تتحرك، وتدخل

في البيت الصيفي المنفتح.

يستاصلون النبات الطفيلي، يحصدون.

بهجتهم الوحيدة في الصيف:

صبحة وفوق.

أتنازل عن كوخى صيفاً

وانت باكوخى الصغير

في الربيع وجدت نزلاء لك:

ستصبح مأوى لهذه الاعشاب الطفيلية.

قد حصانك ايها السائق

الى هناك، عبر الحقول.

هناك يتفنى الوقوف

ينحسر الربيع

والطير يتحب وعيون السمك

مفرعة بالدموع.

قرب صخرة الموت

سماً تننفس هذه الصخرة.

من حولها تحمر الاعشاب

ويلتهب الندى.

وحنى رنين الناقوس

لن تسمعه مساءً، هنا، في الريف النائي.

هي ذي الأمسيات الربيعية.

في الطريق إلى الشمال مصغياً لأغاني الفلاحين

هو ذا المنح . هي ذي البداية
لفن الشعر كله !
أغنية غرس الرز .

أية سرعة هذه !
جاء نهر موغامي
بأمطار أيار كلها .

في ليلته الثالثة
فوق ذروة الجناح الأسود
يبحث الهلال برودة منعشة .

جزر صغيرة . . جزر صغيرة .
والى مئات الشظايا
يتكسر البحر في ظهيرة صيف .

بحرارة اليوم المشمس
ذهب نهر موغامي
الى أعماق البحار .

في ساحة معركة قديمة

بوابة المد . .
يفصل البحر البارد المنعش
مالك الخريف حتى صدره

هنا حيث توارى الأبطال ،
تبدو أعشاب الصيف
كالرؤيا .

أية برودة معتدلة ! على الحصان الصفصافة
تجفف أسماك ذئاب البحر الصغيرة .
أكواخ الصيادين على الساحل .

الريح في مخفر سيراكافا القديم

أهي ريح غربية؟ شرقية؟
كلا ، قبل هذا أسمع كيف توسوس الريح
في حقول الرز .

هذه المدقة الخشبية
أكانت يوماً ماشجرة نخوخ
أكانت كاميليا؟

أي نعيم هذا !
حقول رز أخضر مبترد
وعرير مياه .

عشبه عيد تانايات

في السكون الشامل ،
صوت الزيز الدقيق
يتقلقل في قلب الصخرة .

عيد لقاء النجمتين . .
حتى الليل عشية حلوله
لم يعد ليلاً اعتيادياً .

رحباً بصطحب البحر
بعيداً حتى جزيرة سادو
تعدل المجرة.
عن غصونها تتساقط ثمار العليق
تطير الزواير مرفقة لاغطة،
في رياح الصباح.

في الفللق

معي تحت سقف واحد فتان .
ازهار الهاكي في ازهارها .
والقمر ينو وحيداً .
من حولك سهول موساسي
ما من سحابة واحدة هنا
تمس قبة أسفارك .
مبتلاً، تحت العطر، يسرح عابر الطريق
غير أنه جدير بأن يفنى عنه
لما هو أقل شأنًا من الهاكي المزهرة.
أي عير يمتد الرز الناضج !
كنت أسير عبر الحقل، وفيحاء:
عن يميني خليج أربسو.

خوقة سائتموني

آه، ايها القدر الغاسي !
تحت هذه الخوقة المجيدة
يصفر جديده

أشد يابضاً من الصخور البيض
على متحدرات الجبل البحري
هذه الزوبعة الخريفية.

عند الفراق

على المروحة
أردت أن اكتب أغنية وداع .
لكنها انكسرت في يدي .

أمام قبر الشاعر إسبو المتوفى مبكراً

تحرك أيها النمل !
هذه الريح الخريفية في العراء
أعني المتوحدة .
حمراء، قانية كانت الشمس
في الغايي المقفرة . غير أن الريح الخريفية
لاذعة دونما شفقة .

بقعة أسمها الصنوبر

إسم جميل هو . . الصنوبر .
على الصنوبر تميل الرياح
شجراً صغيراً وأحشاب غريف .

في خليج سوروغا، حيث غرق ناقوس
في ضباب الزمن

أين أنت أيها القمر؟

كأننا قوس الغرق

تتوارى في قاع البحار.

فرت الموجة في ضمضة عين.

وسط الأصداف الصغيرة، تبدو متوردة

أوراق زهرة الهاكي المنساقطة.

نقص الراحة

أخبار عملها السابق في البلاط..

من حولنا تكوم الثلوج.

كم يبدو متفناً هذا الأرنب البري الثلجي!

لم يبق الاشيء واحد بالأطفال:

لنتنن في وضع شاربين له.

قل لي أيها الغراب

لأي غرض تتركنا طائراً

إلى المدينة الضاحجة؟

في بقعة ثلج ذائب،

يلتصع ليلكياً

سوق عشية الهليون.

فوق النافذة تسقى المصالحير

وفي عينيها

تتجاوب الضرائر.

لم يعد بمقدورها

أن تغدو فراشة.. حبات ترنجف

هذه الدودة في الريح الخريفية.

فتحت الباب ورأيت ناحية الغرب جبل ايبوكي
لم يكن بحاجة الى ازهار كرز أو ثلوج، انه جميل
في حد ذاته

هكذا هو..

لا حاجة به الى ضوء قمر

جبل ايبوكي.

يدركني الخريف وحيداً في بيتي.

ليكن! سأقطف ثمار التوت البري،

سأقطف الفاكهة من غصونها.

مطر بارد بلا انقطاع..

تطلع البنا القردة المقرورة

وكأنما تسألنا دأرتش.

كم هي ناعمة هذه الاوراق الفتية
حتى هنا. لدى هذه الاعشاب الطفيلية
عند هذا المنزل المهجور.

هي حجارة قبر غطاها المطر حذب.
تحتها - افي يفضة أم في حلم؟ -
صوت حاسس بالصلاة.

اوراق زهرة كاميليا .
ربما هو العندليب القى عنه
قبعته من الزهور.

تدور اليعاسيب وتدور .
لا تستطيع تشبثاً
بساق العشب الطرية.

مطر ربيع .
لقد أطلعت كل بذرة ياذنجان
وُريقتين.

لا تهمس لنفسك في ازدهاء:
«كم هي صغيرة هذه البلور»
إنها بذور الفلفل الأحمر.

فوق النهر القديم
ممتلئة ببراغمها
تعلو الضفة أشجار صنصاف.

فوق الجسر العالي . . اشجار صنوبر،
وبينها ترى أشجار كرز وقصر
في العمق من الاشجار المزهرة.

اوراق اللبلاب الشجري . .
لا يد من سيب في ارجوانها الكامد
يقص أحداثاً غابرة.

في البداية ارتفعت فوق الاعشاب
ثم تعالت فوق الاشجار . .
طيران قبرة.

على لوحة تصور رجلاً يحمل في يده قذح خمر

مامن قمر، مامن ورود
وما هو في انتظار أي منهما .
إنه يتجرع عمره وحيداً.

بعيداً تتلاشى دقات ناقوس
غير أن اصداها سابعة فوق المياه
أرج زهرة في الغروب.

نسج عنكبوت في اهتزاز بطيء . .
خيوط أعشاب السايكو الدقيقة
ترتعش في الفسق.

في العاصمة احتفل بعيد رأس السنة . .

عيد الربيع .
إنما من يكون هذا الشحاذ بين المجموع
بكسوته المخشنة الوثينة؟

من الجهات الأربع
تطير اوراق ازهار الكرز

فوق بحيرة نيو.

تبع جبلي بارد.

لم أكد اغترف حفنة ماء

حتى اصططكت أسناني.

انقضت الليلة الربيعية.

أضحى الفجر الأبيض

بحراً من اشجار الكرز المزهرة.

اوراق شجر تتساقط.

كلا، انظرا! على جانب من الطريق

تطير البراقة مرفرفة.

تصدح القبرة متفنية.

في القيقص يجيبها الدراج

بصيحة حادة.

ليلاً على نهر سنتا

فجأة، وقد أسقطت اوداقها.

أهرقت زهرة الكاميليا

قبضة من مياه.

كنا نلذذ بمشهد اليراع.

إنما صفائنا لا يعتمد عليه فهو سكران،

والموج يحمل الزورق كما يشاء.

لا يتبين الصجري تماماً.

غير غيض الخيزران

نعم اوراق زهرة كاميليا.

شدنا هي متوجهة هذه المحابح

في استراحتها على غصون الشجر!

ميت أزهار مسافرة!

رياح ريفية هي.

رداً على أصوات بعضهم

بتجاوب جبل ميكاسا.

ومن ترى يستطيع القول

انها لن تعيش طويلاً؟

صرير زيز الحصاد بلا توقف.

هي ذي نزوات العارفين!

فوق زهرة بلاعبير

حطت الفراشة.

في عشتي القديمة

لن نحس بلسع البعوض تقريباً.

هذا كل مااستطيع تقديمه لفضي.

أمطار أيار بلا توقف.

تتناول الخبازي

بحثاً عن طريق الى الشمس.

أكانت ساعة صباح

أم ساعة مساء . . حواء لديك

بالأزهار البطيخ.

مذهورة، مطاردة
تنواري المصافير المرفرفة
لائحة تحت شجيرات الشاي،

حتى الخنزير البري
مدومة، تحمله معها
هذه الزوبعة الشنوية فوق الحقول.

الخريف في أغرياته.
لكنها والقة من الأيام الآتية
شجرة اليوسفي المخضراء

إلى صورة صديق

عد الي!
أنا الآخر أحس بالكآبة
في الخريف المقفر.

وحيداً أتناول حسائي.
وكان أحدهم يعزف على قيثارة.
يتساقط البرد فوق السقف.

في فندق على الطريق

موقد متنقل.
أينما تذهب إليها القلب المتجول
لن تجد راحة اليال.

إشدت وخزة البرد في الطريق.

مزهرة، مشمرة معاً،
لجلة تفتني نبتة البطيخ بهذا كله
في موسمها الرائع.

كوخ صياد أسماك.
في كومة من الجصيري
يشتبك جدجد وحيد.

قال راهب حكيم: «إن تعاليم الطائفة الدزينية، حين
يساء فهمها، تسبب للنفس تشويهاً كبيراً، أنا اتفق معه

معجد هو الرجل الذي لا يقول
عند السحابة البرق:
هي ذي حياتنا.

سقطت شجرة بيضاء
تحت الرأس من سريري
جدجد لجوج.

حطت الأوزة البرية المريضة
في الحقل، في ليلة باردة.
رقدة بلا رقة في الطريق.

لهلة غربية صافية،
بعيداً حتى النجوم السبع
تدوي دقات المخاييط.

«جبة القرد أولاً»
يسأل الفسالة، ضاربة المخياط،
سائلاً المقرور المتجول.

أمن فزاعة الطير هذه
أسأل أكمأماً لي؟

لقد أبقتوني اليوم بصعوبة.
أسمع أمطار الربيع.

مجففة هذه السمكة من الأسكري
وهزيل هذا الراهب المتسول
في البرد في يوم شتاء.

غن لي، أنا الكتيب،
بصوت أشد حزناً
يا طير الوقوق البعيد.

طوال الليل
يخيل لي أن أشجار الخيزران تتجلد،
أصبحت الدنيا مغمورة بالثلوج.

ضربت كفاً بكف.
وهناك، حيث تجاوب الصدى،
يشحب قمر صيف.

عشرت على صورة رسمتها في طفولتي

متأخراً جاء المفتي الجوال
إلى القرية الجبلية.
كأنت أشجار البرقوق مزهرة.

أشم رائحة الطفولة.
وجدت رسماً قديماً:
نبات خيزران صغيرة.

من أين تأتي صبيحة الوقوق؟
غلال غيض الخيزران الكثيف
تسلل الليلة المقمرة.

أمطار أيار المملة.
قصاصات ورق ملونة
على الحائط المتداعي.

في القرية

هذا القط الأعرج تماماً
لا يأكل خير عصبدة شعير واحدة.
ولما يزل يحشق.

تنت السحب رذاذها بلا انقطاع.
لا شيء يتألق غير الخبازي
وكانها في نهاري مشرق.

في ليلة البلر

الليل. ظلمة بلا قرار.
لا بد أنه قد أضاع عشه،
من مكان ملآن طائر الشقب.

أهدى صديقي رزاً لي
أما أنا

من أين هذا الكسل المفاجيء؟

لقد دعوته إلى القمر نفسه.

فطرٌ صغير ابيض في غابة .
ورقة ما
تلتصق على قبعته .

كل يوم ، كل يوم
تشهد السنايل اصفراراً .
يتعالى صداد القبرات .

بيت مفرد
في سكون الريف . حتى نثار الخشب نفسه
لن يذق علي باياً .

أية كتابة !
في قفصه
يتعلق جدد أسير .

يعدون عشاءنا من الشعرية .
كم تنوهج النار تحت القدر
في هذه الليلة الباردة .

في سكون الليل
لأنامة غير صرير الجدد
خلف الصورة المعلقة على الحائط .

قطرات الندى المتلامعة .
لاتنسوا ، في تألقها هذا ،
تمتلك مذاق كتابة خاصة .

أنهكه غناؤه تماماً .
زيز الحصاد هذا ؟

من النهار بهب نسيم رائق .
كان الشاي طيباً والخمرة طيبة
في الليلة القمرء الطيبة .

رائحة أزمنة غابرة .
كانت الحديقة قرب المعبد
مغمورة بالاوراق الميتة المشاطة .

قمر الليلة السادسة عشرة

خفيفاً . خفيفاً .
لاح القمر في الغمام
وقد استغرق في تفكيره .

افتحو الباب .
دعوا ضوء القمر
ينصب في معبد أو كيميدو .

إن أعتاب الكتابة
ملتفة حول عوارض الجسر .
في وداعها ، اليوم ، مع القمر الساقط .

تصارع السمانى ،
لا بد أنه الغروب .
الساعة تحصد عين الرخمة .

مع مضيبي
أصني ، صامتاً ، الى اصوات المساء .
تساقط اوراق الصنصافة .

لم يعد غير قشرة يابسة .

جربش ثلج لاسع .

تساقطت اوراق الشجر .

في الحقول الخريفية

لون واحد ينمى العالم كله .

تختوضر الزروع ثانية . وفي الصباح

لايسمع غير ولولة الرياح .

يتراعى الندى الثلجي كالازهار .

غرسوا اشجارهم في الحديقة .

الثلوج تفرع كل شيء

ولكن تشطها ،

في الغابة ،

تنهاس امطار الخريف في هدوء .

في كوخها عجوز وحيدة .

كمي تتأرج الزويدة الباردة

عائداً الى ايدو بعد غيبة طويلة

في الخريف المتأخر

في الأقل ، في آخر مطاي الناص ،

ثانية تفتح الأزهار .

مازلت سليمة تحت الثلوج

الضيف وصاحب الدار

ياسيفان البوص الجافة .

زهرة فرجس وستارة بيضاء

اسماك ذئاب البحر المملحة

يتراشقان

تعلق مكشرة عن أسناتها .

بالتماعات بياض ناصع .

اي بردقارس في حائوت السمك هذا!

أقرباً ستهطل الثلوج الاولى؟

إن بهاءً خاصاً

الترقب على كل وجه . .

في نبتة الكرستيم المدعكة ،

فجأة يتلامع برق الشتاء .

وفد كسرتها الزويدة

صخور وسط اشجار صنوبر!

في أمسية خريفية كنت اجتاز بوابات

كم قد شعلت من تضاريسها

راسيومون القديمة في كيو تو

رياح الشتاء القارسة!

أهي شجرة الهاكي تلامسي . .

يتطلق الصخر عالياً

أم هو الشيطان قد أمسك براسي

لكنما الصياد يسسكه بقوة .

في ظل بوابة راسيومون؟

وشي يرفوق مزهر.

الراهب سينكا ييكى أباه

تغريد حنادل في كل مكان.

هناك عبر دغلة الخيزران

هنا . فوق الصنفاة على الشاطيء.

لما نزل أكام جيته

المرادية القائمة

باردة اللون من مدامه.

من غصن الى غصن

تنحدر القطرات في هدوء.

مطر ربيعي.

إنه لغراب شاله .

لا غير أنه يبدو جميلاً فوق الثلوج

في الصبيحة الشتوية!

عبر السياج

كم من مرة

ورق جناح الفراشة،

قبيل الزوبعة الشتوية

فهرس الرز

كأنما هي تنفض سخناً،

تشعب العاصفة المهاجمة

قسم الصور.

لم يسرعوا يرفع ايديهم بعد

حتى كان النسيم الربيعي

قد استوطن الشلة المظلمة.

في رأس السنة

دهها كلها هنا،

احزان قلبك المضطرب،

لدى هذه الصنفاة الطرية

لن أهبك السمك والطير

بعد اليوم.

سأنسى مصائب السنة كلها.

ما ان يهب النسيم

حتى ترفرف الفراشة

من غصن صنفاة الى آخر.

صحت اللقط المفرومة.

على مخدعي

يطل القمر الفسهي.

أي حظ تحسد عليه!

بعيداً

ربيع لا يرى!

على ظهر المرأة

تفرق الارض في عتمة الخس .
حقول قمح .

تحت إشراف القمر
حتى البوابات نفسها
تتقدم موجة المد العالية .

ما أن انطق كلمة
حتى تتجلى شفاهي
زوبعة خريفية .

كالسابق كان بوسمك
أن تظل أخضر . . إنما لا
حل موسم قطفت ايها الفلفل الأحمر .

نهيء المواعد للشتاء .
كم هرم صانع المواعد الصديق !
ايضت خصله تماماً .

الى تلميذ

اليوم تستطيع أنت الآخر
أن تفهم ماذا يعني أن تصيح شيخاً .
في الضباب ، في الرذاذ الخريفي .

يوم شتاء

تسحق الباقلاء لوجبة العشاء .

عن العالم الباطل
شمالاً يزهر الكرز في الجبال .

أنت ايضا
مازلت يقطر ، ثملة بفرح الازهار .
ياختران العلبه ؟

يتساقط المطر فوق أشجار التوت .
تتحرك بصموية على الارض
دودة القز الحريضة

على نصال الهزالق ، فوق السقف .
لما تزل بقايا من الشمس الغاربة .
الرياح تهب باردة .

أغلقت الصدقة البحرية
لحمها يا حكام .
تبط لا يحنل .

في حقولها أخذت نبتة الكرستيم
قائلة : إنسي أيام الحر
ايها القرنفلة .

متقللاً الى كوخ جديد

يشير القمر
اوراق الموز على الأعمدة
في الكوخ الجديد .

تحت ضوء القمر الجديد

فجأة تتعالى الضربات في الوعاء النحاسي .
أنتظر ايها الراهب المتسول .

فحم الموقد يتغطى برماد خفيف .
على الحائط
يتمايل ظل محدثي

من سنة الى سنة
تواصل القردة إضحاكها للناس
في قنار قره .

ذكرني صديق مات في الغربة

كنت تقول ان اغنية العود
تثير اشجانك . . اكثر منها شجنا
هذا البتسج فوق القبر .

مودعاً الراهب سنكينا في رحلته

طارت الغرائيق .
توارى رداء الريش الاسود
في ضباب من اذهار .

أمطار متلاحقة .
لن تغلق الروح بعد اليوم
شتاتل الرز في حقولها .

بعيداً بطير الوقوق
ويظل صوته من بعد
طويلاً على امتداد المياه .

تفتني الطيور نفسها
بأنغام هذه القيثارة .
تتناقص اوراق الزهور .

اسمعوا بالأطفال !
هاقد تفتحت أزهار اللبلاب النهاري .
هيا نقشر البطيخة

أحزنني سقوط المطر في عيد «لقاء النجمتين»

بعيداً جرف الجسر في السماء .
فوق الصخور، على جانبي نهر
ترقد نجمتان وحيدتان .

باكياً موت الشاعر رائران

أين انت يا مندي؟
لقد حطمت رياح الخريف
مكازي من التوت الراسخ .

زيارة قبر رائران في اليوم الثالث من
الشهر التاسع

أنت الآخر كنت ترى
الى هذا المنجل التحيل . .
هاهو يلتجم فوق قبرك الساعة .

ذكرني الشاعر تودزونو

حل ضيفاً وانصرف

مديح القرى

كم هو طيب هذا الكرفس
من الحقول البعيد عند سفوح التلال،
الحقول المغطاة بالجليد الأول!

ليس بمقدورها أن تنفض عن نفسها
قطرة ندى واحدة...
الجليد فوق الكرستيم.

كل شيء مغطى بقشارة الرز:
حافة الجرن
وازهار الكرستيم البيض...

أخذ الصبي مكانه على السرج
والحصان يتظر.
انهم يجمعون الفجل البري الحار.

لحي القصر القديم

بالية منذ زمن بعيد، هذه الصنوبرة
فوق السناقر الموشاة بالذهب.
الشتاء في الأركان الأربعة.

حطت البطة على الأرض.
ويردء من الريش
غطت ساقها المعاريين.

لجمل يري لاذع...
وحوار رجل عنيف

قمرنا الوضيء... لم يبق غير الماء
فوق أركانها الأربعة.

لبلاية صباحية.
أغلقت منذ الفجر يوايتي
ياصديقتي الأخيرة!

قطرات الندى البيض
تهتز، دون أن تنسكب،
فوق شجيرة الهاكي المترنحة.

كساء الحقل الأولي!
مازلت بعيدة عن بالها
بأنداء الخريف.

أية اشراق في تفتح الكرستيم
أمام منزل البناء
بين أحجاره المتناثرة!

أعراف ديوك.
أكثر احمراراً منها
هذه الغرائيق التي حطت منذ حين.

وهل يهلك في شيء
ياطيور الأربعين... ياطيور المعقن.
أنك تذكريني بالكهولة؟

يحمل البائع بطه القتيلة،
هانفاً بيضاءه...
عيد أبيسوكو.

مع السامور اي .

على الضفة أشجار صفاف!

أعمال كانا موتونويو تعرض في حانوت الصور

الى شاعر شيد له بيتاً جديداً . .

كتابه على صورة رسمتها بفرشاتي .

. . فرشاة موتونويو نفسه!

آية كارثة حلت بأصحابك!

يقرب العام من غروبه .

لن نخيفها قطرات ندى:

صيفاً نخفيء النحلة

في اوراق زهرة عود الصليب .

آه يامطر الربيع!

سولاً تنهمر من السقف

حيال أهشاش الخريف

الراية عند حافة الطريق .

بدلاً من قوس قزح،

أزهار أضاليا في حمرة الغروب .

تحت مظلة مفتوحة

أتلل بين الفصون .

الصفاف في زغبه الاول .

برق في ظلمة الليل .

فجأة يشتعل بالشرر

وجه البحيرة الساجي .

لم يعد غير صفاف النهر،

من سماء ذروته،

ينهل مطراً .

عبر البحيرة تتلغغ الامواج .

لاأحد يحن الى الحر

غير غيوم الغروب .

صفافاً خضراء

تلقي أطراف غصونها في المياه العكرة .

ساعة الجزر عند المساء .

في ظل الشجر

يستريح قاطفو أوراق الشاي،

مصفين الى وقوق يمر طائراً .

كان بودي ان اكتب أشعاراً

لكنها لا تتوافق مع وجهي العتيق،

آه، يا شجرة الكرز المزهرة الاولى!

وداع مع اصداقاء

تفلت الارض من تحت القدم . .

أنثيت بأيماناً نامة .

حلت لحظة الفراق .

كنت متوجهاً بزورقي الى الكرز المزهر .

فجأة في بالي يتوقف المجذاف:

صورة البرد المعتدل نفسه
في أحراش قرية سافا.

والشلال الصافي . .
في المياه المحيطة
تسقط إبرة صنوبر.

ممثل يرقص في حديقة

حبر نقرات القناع
تسطع حيناً الممثل الى هناك
حيث يحق اللوتوس،

زيارة الى مقبرة الأسرة

ينحني بطيئة تتقدم الأسرة الى المقبرة.
الشيخ يشعرهم الايض
يتوكلون على حكاياتهم.

حين نعتت الي الراهبة نزواني

آه، لا تظني أنك
من أولئك الذين لا قيمة لهم في العالم!
يوم الصلاة على الغائب.

ثانية في القرية

شد مائغيت الوجوه!
إنني أقرأ شيخوعتي عليها،
كلها شبيهة يطبخ الشتاء . .

صوت هند ليب في الصيف . .
في دخلة الخيزران الفتى
يكي شيخوعته.

في الطريق الى سوروغا
حبيب نارنج مزهر،
والحة اوراق شاي . .

من السماء الغائمة
أزج ياتهر اوي الجبار
غيوم أيار.

طوال حمري على سفر!
أنسج جينة وذهايا
كأنني أعرف حفلاً صغيراً.

تنقل الفرس حمل القش الى المدينة.
خبياً تمود الى البيت:
برميل خمر صغير على ظهرها.

بأية طراوة تفرح
هذه البطيخة المفضلة بالندى،
بالثري الرطب المعلق بها!

حرارة الصيف في مزها!
شد ماتلوي الغيوم
فوق جبل الرعد!

يرسم الخيزران بفرشاته

كم جاءت ميكرة . . أمطار هذه السنة!

قرية هرة .
على الفصون ثمار الخمرة الحمراء
قرب كل بيت .

عبير كرمستيم . .
في هياكل نارا العريقة
تمائيل بوذا القائمة .

متخذاً بضوء القمر
كنت أفكر : انها ازهار الكرز .
كلا . . حقل من نبات القطن .

يا لهذا الطريق الطويل !
تتكاثف الأمسية الخريفية
ولا أحد من حولك .

قمر فوق الجبال ،
الضباب عند السفوح ،
الحقل تفوح بمثل الدخان .

اي شيء يجعلني ، بمثل هذه القوة ،
أحس بشيخوختي هذا الخريف ؟
سحب وطيور .

على الشمس تتعلق غمامة
حبرها
مائلة نمر الطيور المهاجرة .

في بيت الشاعرة سونومي

لم تنفج الحنطة السوداء بعد .

كلا . . لن ترى هنا
ذرة غبار واحدة
على يياض الكرمستيم .

في القرية الجبلية
يعرضون على ضيوفهم حقولاً مزهرة .

في أعريات الخريف .
في وحدتي أفكر :
ترى كيف يعيش جاري ؟

بأي شيء يتفدى الناس هناك ؟
بيت متداع على الأرض
تحت صفصاف الخريف .

على فراش المرض

آخر أيام الخريف .
قشرة الكستناء
تفتح راحتها منذ زمن .

مرضت في الطريق .
ولم يزل حلمي دائراً ، راکضاً
فوق قش الحقول .

هاتك بدأو ايجفون
قش القلة الجديدة .

اشعار من دفتر الشعر

وعظام تبيض في الحقول،

ربما تبيض عظامي

بفعل الرياح.

قلبي تخترقه البرودة.

سليوب - كم هي حارة دموعي

تلج شعرها الخريفي

في حديقة دير قديم

قائمة تقفين ايها الصنوبر!

كم من راحب قضى نحيبه هنا،

كم من ليلاية ذوت.

تحزنكم صبيحات الفردة؟

اتعرفون كيف يتحبب الرضيع

وقد هجر وحيداً في رياح الخريف؟

ليلة في معبد جبلي

أه، دعيني اسمع ثانية،

كيف يلدق مخباطك حزناً في الظلمة

يا زوجة رئيس المعبد.

أخلتني سنة من نوم فوق حصاتي.

أرى القمر البعيد عبر النعاس،

ودخائلاً مبكراً في مكان ما.

فوق القبر المنسي

تشككك أشباب الحزن.

أي شيء يحزنك ايها الاشباب.

ليلة بلاقمر. ظلام.

تشبث الزويدة معانقة

صنوبرة في عامها الألف.

مينة هي الحقول والأحراش

في الرياح الخريفية.

واخضيت أنت الآخر بامخضر غوقا.

في القدير تنظف الفتيات البطاطة

لوكنت في دفقة الشاعر ساكرو

لتفتين نحية له

في القجر الشاحب

تبيض صفار السمك

عربوطاً على الرمال

اوراق اللبلاب الشجري متراشحة.

في دهلة الخيزران الصغيرة

تتملئ العاصفة الاولى

قرب خرايب معبد قديم

عشبة المحزن نفسها

عصيلة من شعر أُمي

حين أحملها بيدي

ذابلة هنا . . أدخل الخمار الصغيرة؟
أم اشري رخيص خبز؟

طوال الليل أتهجد في المعبد .
أسمع خفق نملين . أنه الراهب الجلدي
يتعشى في الجوار .

صدفة تذكرت استاذ «الاشعار المجنونة»
تيكوساي . . قديماً كان يتكلم في هذه الدروب

الى صاحب حديقة البرقوق

«اشعار مجنونة» . . زوبعة خريفية . .
آه كم ألوح في أظفاري هذه
شبهاً بالمتسول تيكوساي .

آه، كم هو أبيض البرقوق المزهر!
لكن أين هي غرائفتك أيها الساحر؟
أم انها مرقق بالأمس؟

فهي زيارة ناسك

أسمع أيها التاجر!
أتود أن أبيعك هذه القبة،
هذه القبة المقفورة بالثلوج؟

جليلة ثقف،
غير ملتفتة لأزهار الكرز،

حتى على الجواد العابر
تتفرج ملياً . . أية طريق مقفرة هنا،
أي صباح تلجى ناصع!

شجرة

ليكن ثوبي مبتلاً،
بالأشجار النوخ المزهرة في فوسيمي .
إنصبي، إنصبي يا فطرات .

أعتمدت الدنيا فوق البحر
لاشيء غير صرخات البط البري
مبهماً يتراءى بياضه في البعيد .

سائرأ كنت في مرجيلي .
فجأة أحسست بارتياح:
أزهار ينفج في الاعشاب المتكاثفة .

هاهي السنة القديمة تنفضي
ولم ازل يقبطني الورقية
ونعلين من صندل .

مهمة تملؤني في الظلمة
اغصان شربين،
الكرز في أوج أزهاره في الضباب

صباح الربيع . .
فوق كل ثل لا اسم له
ضباب شفاف .

في الظهيرة جلست لأستريح خمارة طريق صغيرة

وداع مع تلميذ

تخفق الفراشة باجتماعها
تريد أن تترك نذكار منها
لزهرة الخشخاش البيضاء

غصون أضاليا في أبيض،
وفي الظل منها
تسحق امرأة أسماك بكلاء.

وأنا اغادر بيتاً مضيافاً

من قلب زهرة عود الصليب
تدب التحلة متباطئة .
آه، كم هي غير راغبة .

يتراءى المصفور
وكانه يتمتع
برؤية اللفت المزهر في حقله .

بعد فراق عشرين سنة التقي بصديق قديم

كان مهراً فتياً
مرحاً يرعى السنابل .
استراحة في الطريق .

طويلين كان عمرانا .
وبينهما - حية لم تزل -
أغصان الكرز المزهرة .

أشعار من دفتر السفر
«رسائل الشاعر الجوال»
في اليوم الحادي عشر من الشهر التاسع
أرتحل إلى مكان بعيد

هيا لنرحل معا .
سنأكل من سنابل الطريق
وننام فوق الشب الأخضر .

المتجول!

هذه الكلمة ستكون إسماً لي .
أمطار عريفة لا تنقطع .

موت صديق

«آه، انظروا، انظروا،
ماأشد الظلمة على رأس النجمة!»
تن النوارس فوق البحر .

آه، أين أنت يا زهرة الدراق؟
انتي انتطلع الى ازهار السلمج
ومدا معي في انهماك .

حتى العاصمة ، هناك بعيداً ،
يتبقى من السماء نصفها .
سحب ثلجية .

يزق من أحشاب السنة الماضية .
ليس طويلاً بعد
اول نسج عنكبوت .

الشمس في يوم شتاء
يتجلد ظلي
على ظهر الحصان .

هناك حيث كانت تتعالى تماثيل بوذا
قديماً

ضفة ايراكودزاكي .
هنا في المراء الرحيب المقفر
تسعدني رؤية الهداء .

نسج العناكب في الأعلى .
ثانية أرى صورة بوذا
فوق القاعدة الخالية .

كم قدساقط من ثلوج !
ومع هذا ، في مكان ما ، يسير البشر
حير جبل هاكوني .

في حديقة الشاعر الراحل سنكين

كم ايفقت في نفسي
من ذكريات
ياأشجار الكرز في الحديقة القديمة .

سأسوي من خطونه كلها
سأذهب مدعواً ، لامتص برؤية الثلج ،
في هذا الرداء الورقي القديم .

في زيارة هيكل إيسي

في حديقة شري

لأندري فوق أبة شجرة
تتفتح هذه الأزهار ،
غير أنني أشم غيرها . .

لم يجتذبني شيء آخر
غير شذى البرقوقي
الى هذا المنزل المكتظ بالموونة .

خرائب هيكل على جبل بوداي سان

فص على
أخبار هذا الجبل الحزينة
بأجامع أحشاب الطبخ .

لم يبلغ بعد الايوام التاسع ،
إنما تعرف الحقول والجبال :
الربيع جاء مرة أخرى .

لقاء مع عالم من المنطقة

قبل أي شيء آخر سأسأله :

كيف تدهن باللهجة المحلية
هذه القصبة الفتية .

لقاء مع شاعرين : الأب والابن

من جذر واحد

تنمو شجرتا خوخ . . قديمة وفتية .
الاثنان تضوعان شذى .

زيارة كوخ فقير

نبذة البطاطة في الباب .
أهلكتها ، متكافئة ،
صالح العشب الفتية .

لترحل ! سأريك

كيف يزهر الكرز في يسينو النائية
بأقبعتي القديمة .

منهكاً ، منهكاً أدركت مبيتي
راجلاً ،

فجأة . . ازهار الوستلريا المتسلفة .

أكثر علواً من القبرات المحلة
جلستُ في الأعالي لأستريح
فوق ذروة الوعدة الجبلية .

شلال بوابة التين

أشجار الكرز عند الشلال . .
التي محبب الصخرة الطيبة
سأحمل قصتها منها هدية له .

لا لأحد إلا لخبير الأنينة الجيدة
سأصيف انصباب الشلال
في رغبة من زهور الكرز .

تساقط في حفيف
أوراق الورود الجبلية .
هدير شلال بعيد

أحس ، من جديد ، في قلبي
بكآبة . . متذكراً أمي وأبي .
صبيحة دراج متوحد .

أخيراً

في مرفأ قلنا الثاني
أدركتُ الريح المرتحل .

زيارة مدينة تارا

في عيد ميلاد بوقا
جاء الى العالم
هذا الظبي الصغير .

وداع صديق قديم في نار

صيادو السمك يرحبون الغريبان.

سفرق أنا وأنت

تحت نصال السهام المصددة

كما تشعب من جذر واحد

صبيحة الوثوق المضطربة.

فروع قرن الوهل.

هناك، الى حيث يطير الوقوق

صارخاً قبيل الفجر،

أي شيء هناك! جزيرة نائية.

في الحديقة، حيث يتفتح الموسم،

في حديث مع قديم..

أية مكافأة لمتجول؟

نأي سانيمودي

معبد سوماديرا.

لم أشاهد البدر الخريفي على ضفة سوما

أسمع أنين ناي لايلمسه أحد

في أجمة الشجر المظلمة.

يضيء القمر.. إنما ليس كذلك.

كانني لم أجد مضيبي..

الصيف على ضفة سوما.

ليلة في سفينة، في خليج أكاسي

أخطبوط في المصيدة.

يرى حلاً.. حلاً قصيراً

تحت قمر الصيف.

قبل أي شيء آخر

رايت وجه السمكة تحت أشعة الفجر،

بعد ذلك.. تبتة الخشخاش المزهرة

هوامش

١ - الريح تمهد سريه: قد تلقي الأسرة المدقمة بوابدها في الطريق حلجرة عن إطفاءه.

٢ - تعج أشباب البحر: فينوصفون السمك شغافة جداً.. فيصورها الناظر قطع تلج ستلوب حالاً.

٣ - يوم المد العالي: هو اليوم الثالث من الشهر الثالث حسب التقويم القمري الباهتي.. وفي الوقت الذي يجمع فيه الصيادون الرغويات

على الساحل.. يبحث الفلاحون عن القواقع، طعاماً لهم، في حفر الرز المنفورة بالمياه.

- ٤ - رداً على نلمية: تعتبر هذه الهوكو تويجاً لشاعر كان يضع الشعراء في مكانة تسمو على غيرها من البشر.
- ٥ - الوفورق: من الطيور الغريبة المهاجرة.. عادة لايتني عشائه.. فهو لا يحضن بيضه بل يضمه في عش طائر آخر واتواحه كثيراً.. يعتبر صوته لدى اليابانيين من الاصوات المحببة الى النفس
- ٦ - في بيت كلانوسوغا: كان خبيراً في مراسم حفلات الشاي.. وهي قائمة على مبدأ العمل على تسيان العالم الباطل تمثيلاً مع الطقائد المتوارثة.
- ٧ - الكرستيم: من نباتات الزينة.. قاهب بهجة يطفء مركبة.
- ٨ - تطاير على الارض: كتبت في ذكرى صديق
- ٩ - هذه ثروتي كلها: تجفف الفيتنة (ثمرة الفرج) وتفرغ من لبها.. وتستخدم وعاءاً لحفظ الرز أو غيره من الحلال. يقول مخفية.. أي عائلية. ولي جنوننا العراقي نجعل من الفيتنة المجففة أثناء الليل ايضا.
- ١٠ - صحابة من أزهار الكرز: اويتو وأساكوسا.. منتطقتان مختلفتان في مدينة (يدو) طوكيو حالياً.. حين تزهر اشجار الكرز تشيع في الهواء ضباباً خفيفاً، خلاله تبدو الاصوات مبهمة لا يعرف أين تحدث.
- ١١ - امطار أيار: الشهر الخامس من التقويم القمري (أيار - حزيران) في اليابان فترة سقوط الامطار الموسمية.
- ١٢ - كانت السحب ممتعة: فوفزي اسم جبل.
- ١٣ - رأس ايراكوزاكي: الطرف الجنوبي من شبه جزيرة آتومي في مقاطعة آيتي حالياً.. والرأس، هنا الجزء البارز الممتد من اليابسة في البحر او البحيرة.
- ١٤ - جسر فوق نهر شتا: كان طول الجسر حوالي ١٧٥ متراً.. كان ممتداً فوق النهر عند منبعه من بحيرة بيضا.
- ١٥ - صيد الميراث: يعتبر الميراث أو العبايب من التسليات المحببة لدى اليابانيين.. كان الشاعر قد تمنع منذ حين بمنظر الكرز المزهر.. وحيال العبايب الملتزمة لما يزال يرى الكرز مشهداً متخيلاً في ذهنه.
- ١٦ - على جبل المعجوز المهجورة: يبدو هذا الجبل، في الليالي المظلمة، فاتناً، جميلاً لما اسمه فهو مرتبط بأسطورة قديمة تقول: إن رجلاً، وقد صدق وشاية زوجته، طعن بفعله الهرمة، وكانت بمثابة أم له، إلى الجبل وتركها وحيدة هناك. لكنه، وقد رأى كيف يشرف القمر على الجبل، ندم على فعله وهدأ بفعله إلى البيت.
- ١٧ - جبال كيسو: تقع في مقاطعة ناغانو.. قديماً كان يمر من هناك طريق كبير الأهمية، رابطاً مركز البدر مع اقاليمه الشمالية.
- ١٨ - يوم التطهير: في الشهر السادس من التقويم القمري الياباني، أي في شدة الحر.. كانت تقام، قديماً، طقوس التطهير من الذنوب بالفصل والوضوء في مياه النهر.
- ١٩ - جبل اشعة الشمس: على سفوحه ألهمت معابد كثيرة.
- ٢٠ - صخرة الموت: في مقاطعة ناتسهي شمة صخرة، ينتج بالقرب منها غاز سام من الارض.. يقتل الطيور والحشرات. تقول الاسطورة: كانت الصخرة، في الاصل، ثلجاً قتيلاً وقد تحول. وقديماً وضع جنب الصخرة حجر نقش عليه هذه الهوكو: السحب وحدها، تستطيع في سماتها العالية، الطيران فوقك ايها الصخرة.
- ٢١ - مخضر ميراكافا: في بداية القرن الخامس كان هذا المخضر بوابة العاصمة الشمالية. كتب الشاعر نون (٩٨٨ - ١٠٥٠) قصيدة

محتوى العدد

نبان النصر والبلاد

وليس التحرير

دراسات أولي

- ٣ القصة الحديثة أصولها ومخلفياتها
٢٧ الجذور الفلسفية للثقافة العربية
٣٩ ذكريات عن البيوت
٥٤ المسرح والبحث عن تقنية جديدة
- ترجمة: د. محسن جاسم الموسوي
ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت
ترجمة: د. موسى السوداني
ترجمة: د. محمد هناء متولي
- وولتر آلن
تشارلز إم. بيكويل
متيفن سبنر
زينوبس سترزليكي

عن ادب الشعوب

- ٧٠ مدن لا موتية
٩١ قصائد امريكية معاصرة
٩٧ قصائد من قطلوونية
١٠١ مسرحية الرداء الأخضر
١١٥ الثعبان الذهبي
- ترجمة: ياسين طه حافظ
ترجمة وتقديم: د. حلي شاش
ترجمة: عبد اللطيف عبد الحليم
ترجمة: د. اكرم فاضل
ترجمة: منير عبد الأمير
- أيتالو كالفينو
الفريد ده موسيه واوجييه
سيرو الكريا

مناقصات

- ١٢٦ من قتل المجوز كرامازوف
مجلة الادب الصيني
= أجنحة
= ادب العالم اليوم
= الادب والتقد
= لغز
= المسرح السويدي
= عالم الترجمة
= القوتوغراف
١٢٦ التلح ولصص أخرى
١٢٨ التاريخ صموداً ونزولاً
١٥١ ملهبة الماسة
١٥٢ التقويم الادبي
١٢٦ ادنا اويرين... حتى القرويات
كتاب العدد:
١٦٣ ديوان بتهو
- ترجمة: غازي الصبدي
عرض: ياسين طه حافظ
عرض: المبال ايوب
عرض: سعيد احمد حسن
عرض: كاظم سعد الدين
عرض: د. محمد هناء متولي
عرض: ايشو الياس يوسف
ترجمة: لطيفة الدليمي
ترجمة: محمد درويش
اعداد: سمير عبد الرحيم الجفلي
ترجمة: نهاد عبد الستار رشيد
ترجمة: حسب الشيخ جعفر
- غولو ستيكر
ترستام باول
ريمووند وليلز

الثقافة الاجنبية : دائرة الشؤون الثقافية والنشر شارع الخلفاء بغداد هاتف : ٤١٦٩٣٨١

ATH - THAKAFA AL - AJNEBIAH

(Foreign Culture)

A LITERARY QUARTERLY MAGAZINE

Cultural Affairs and Publishing - Office

The Caliphs Street Baghdad, IRAQ.

Editor in Chief

Yaseen Taha Hafidh

الاشتراكات : داخل العراق ٤ دنانير المؤسسات الرسمية ٦ دنانير خارج القطر ٢٠ دولارا

ترسل الى : الوحدة الحسابية - دائرة الشؤون الثقافية والنشر - بغداد

رقم الايداع في المكتبة الوطنية - بغداد (١٢٤١) لسنة ١٩٨٠ دار الحرية للطباعة - بغداد

التصميم الداخلي : سلمى موسى

تصميم الغلاف : نهلة محمد عبدالوهاب

ATH - THAKAFA AL - AJNEBIAH
A LITERARY MAGAZINE

Issued by the Ministry of Culture and Information

Baghdad

السعر ٦٠٠ فلس

توزيع المدارة الوطنية للتوزيع والنشر

٣٥٠ مليون في سنة

دار الحرية للطباعة - بغداد